

50920

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS  
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

---

ACTA  
GERMANICA ET ROMANICA

TOMUS II.



HUNGARIA  
SZEGED  
1967

Felelős kiadó: A Bölcsészettud. Kar dékánja  
Megjelent 350 példányban 5,50 (A/5) ív terjedelemben  
A kézirat a nyomdába érkezett: 1967. június hó.  
Készült Linó szedéssel, íves magasnyomással  
az MSZ 5601-59 és az 5603-55 szabványok szerint  
67-5678 — Szegedi Nyomda Vállalat

## ZUR ENTWICKLUNG DES BEGRIFFS „WELTLITERATUR“ UND ANFÄNGE DER VERGLEICHENDEN LITERATURGESCHICHTE

1. Im alltäglichen Leben, bei unseren Forschungen wenden wir sehr häufig Vergleiche an: wir vergleichen die uns umgebenden Gegenstände und Prozesse, um ihr Wesen ergründen zu können. Gleichfalls sind die Vergleiche grundlegende Voraussetzungen jeder Forschung historischen Charakters, ja überhaupt des wissenschaftlichen Denkens, des menschlichen Fortschritts. Der Vergleich ist in diesen Fällen bloß eine Registrierung der feststellbaren Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen den beobachteten Erscheinungen und wir können nur mit Hilfe von Vergleichen die für die einzelnen Phänomene charakteristischen Eigentümlichkeiten feststellen und historisch erklären.<sup>1</sup>

### LITERATUR

<sup>1</sup> Schirmunski, V. M.: Das volkstümliche Heldenepos, vergleichend-historische Studien. Helikon, 1964. Nr. 1. S. 56. und Probleme der vergleichenden Studien der Literaturen. Studien aus dem Bereich der vergleichenden Literaturgeschichte. Im Verlag des Instituts für Literaturgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1962. Teil I—II. II. Teil, S. 98—100. (Im weiteren: Studien.)

Mit dem Begriff der Weltliteratur und der vergleichenden Literaturgeschichte beschäftigt sich eine reiche Literatur. Aus dieser Fülle von Werken möchten wir das angewandte moderne Material von Fall zu Fall erwähnen, aus den Klassikern wollen wir bloß einige grundlegende Werke anführen: *Quinet, Edgar*: De l'unité des littératures modernes. (Revue des Deux Mondes, 1833.); *Brandes, Georg*: Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1871.; *Rod, Ed.*: De la littérature comparée. Genève, 1886.; *Posnet, M. H.*: Comparative literature. London, 1886.; *Texte, J.*: Les études de littérature comparée à l'étranger et en France. (Revue Internationale de l'Enseignement, 1893.); Ders.: L'histoire comparée des littératures. Etudes de littérature européenne. Paris, 1898.; *Müller, H. C.*: L'étude scientifique de la littérature comparée. (Revue Internationale de l'Enseignement, 1898.); *Martin, E.*: Goethe über Weltliteratur und Dialektpoesie. Straßburg, 1899.; *Brunetière, F.*: La littérature européenne. (Revue des Deux Mondes, 1900.); *Betz, L. P.*: Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert vom deutschen Standpunkt aus betrachtet. Stuttgart u. Berlin, 1913.; *Baldensperger, F.*: La littérature européenne. (Bulletin des amis de l'Université de Lyon, 1900.); *Croce, Benedetto*: La letteratura comparata. (La critica, 1903.); *Van Tieghem, P.*: La notion de littérature comparée. (Revue du Mois, 1906.); *Lollié, F.*: Histoire des littératures comparées, des origines au XX. siècle. Paris, 1906.; *Beil, E.*: Zur Entwicklung des Begriffs Weltliteratur. Leipzig, 1915.; *Lanson, G.*: La fonction des influences étrangères dans le développement de la littérature française. (Revue des Deux Mondes, 1917.); *Hazard, P.*: La littérature comparée. (In der Reihe: Les méthodes françaises); *Van Tieghem, P.*: Le synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale. (Revue du Synthèse Historique, 1920.); *Baldensperger, F.*: La littérature comparée: le mot et la chose. (Revue de Littérature comparée, 1920.); *Van Tieghem, P.*: La littérature comparée. Paris, 1946.; *Strich, Fr.*: Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte. Philosophie der Literatur-

Der Vergleich verändert die einander gegenübergestellten Erscheinungen, Prozesse oder jene Merkmale, welche diese Erscheinungen und Vorgänge bestimmen, überhaupt nicht, wir können sogar diese besonderen, individuellen oder nationalen Merkmale — welche bestimmte Phänomene oder Vorgänge von anderen Phänomenen oder Vorgängen abgrenzen — eben durch Vergleichung gegenüber anderen hervorheben und zum Gegenstand spezieller Untersuchung machen. Die wissenschaftliche Untersuchung geht von der einfachen Feststellung von Übereinstimmungen oder Unterschieden der Erscheinungen in Richtung auf die Erforschung und die historische Deutung der Ursachen dieser Übereinstimmungen und Unterschiede. Der bekannte französische Komparatist, Basil Munteano, hat vollkommen recht, als er feststellt: „Der Vergleich ist eine der immanentesten Eigentümlichkeiten der menschlichen Natur“<sup>2</sup> und wir müssen auch mit Gudsij übereinstimmen, wenn er Sewirjow zitiert: „Isolierte Dinge können weder klar noch bestimmt sein, wenn es keine anderen Dinge gibt, mit denen wir sie vergleichen können“.<sup>3</sup>

Der Vergleich bildet die Grundlage der Forschung sowohl für die Naturwissenschaften wie auch für die Gesellschaftswissenschaften. Bei den letzteren wird der Vergleich vorzugsweise auf dem Gebiet der Geschichtswissenschaften angewendet.

Der methodische Vorgang der Vergleichung wird mit Erfolg in einem der wichtigsten Zweige der Geschichtswissenschaften, in der Literaturgeschichte, durchgeführt. In der neueren europäischen Geschichte der geistigen Prozesse ist bereits sehr früh jene Tendenz vorzufinden, welche die literarischen Werke durch Vergleichung untersuchen und einschätzen wollte.

2. Wenn wir nach den Vorläufern der vergleichenden Literaturgeschichte forschen, so müssen wir diejenigen, die den vergleichenden literaturwissenschaftlichen Vorgang bereits vor den Anfängen der methodischen literaturgeschichtlichen Forschung angewendet haben, von denen unterscheiden, die ihre komparatistischen Betrachtungen im Rahmen der bewußten wissenschaftlichen Literaturgeschichte entfaltet haben. In der ersten Kategorie finden wir Spuren einer literarischen Vergleichung bereits bei Voltaire und Montesquieu, die einige Grundsätze der vergleichenden Literaturwissenschaft formuliert haben, die zusammenhängende und organische vergleichende Untersuchung der Literaturen beginnt jedoch erst mit Herder, weil wir erst bei ihm ein bewußtes Streben nachweisen können, die literarischen Schöpfungen im

wissenschaft. Berlin, 1930.; Bodmer, M.: Variationen zum Thema Weltliteratur. Frankfurt a. M., 1956.; Geerds, H. J.: Probleme der Erforschung und Darstellung weltliterarischer Prozesse. (Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Greifswald, 1965.); Steiner, G.: Über Weltliteratur und weltliterarische Forschung. Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Greifswald, 1965.); Zolnai, Béla: Über den heutigen Stand der vergleichenden Literaturgeschichte. Budapest, 1922.; Eckhardt, Sándor: Die vergleichende Literaturgeschichte in Mitteleuropa. Budapest, 1932.; Vajda, György Mihály: Abriß der Geschichte der vergleichenden Literaturgeschichte in Ungarn. (Világirodalmi Figyelő, 1962. (VIII.) Nr. 3.

<sup>2</sup> Zitiert bei: Nyirő, Lajos: Vorbedingungen für den Aufschwung der vergleichenden Literaturwissenschaft. Világirodalmi Figyelő, 1963. (IX.) Nr. 2. S. 119.

<sup>3</sup> Schirmunski, V. M.: a.a.O. S. 98—100.

historischen Zusammenhang ihrer Entstehung und ihres weiteren Schicksals zu erforschen. Herder war der erste, der in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ die Völker in der Reihenfolge ihrer historischen Entwicklung auftreten läßt, und damit eine ähnliche Konzeption der Weltliteratur anregte wie später Goethe. Auch Herder war einer jener Gelehrten, welche die mehrere tausend Jahre alte Überlieferung der ästhetischen Maßstäbe selbstbewußt verwarfen, eine Überlieferung, welche die im Laufe der Zeit entstehenden Werke mit eingewurzelten klassischen Regeln und Maximen maß. Mit anderen Worten: Herder brach kühn mit der Auffassung, welche die einzelnen Nationalliteraturen in gerader Linie über die lateinische Literatur und die französische Klassik aus dem griechischen Schrifttum ableitete, obwohl diese Vorstellung im europäischen Gedankengang seit der Renaissance, besonders aber seit den großen französischen Klassikern vorherrschend war. Durch Herders Sammlung „Stimmen der Völker in ihren Liedern“ drangen die indische, persische, arabische, chinesische und slawische Literatur ins Blickfeld der deutschen Schriftsteller.<sup>4</sup>

Herder behauptete bereits am Vorabend der französischen bürgerlichen Revolution im Gegensatz zum exklusiven Kulturbegriff der damaligen europäischen geistigen Aristokratie, was sein großer Schüler, Goethe, später präziser und demokratischer konzipierte, daß nämlich „die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privat-erbtteil einiger feinen, gebildeten Männer“<sup>5</sup>. Auf Grund dieses Prinzips vermehrte Herder sein ganzes Leben hindurch seine welthistorischen und weltliterarischen Kenntnisse und studierte fast alle bekannten Literaturen seines Zeitalters. Und doch führten seine Bestrebungen nicht zu einer wissenschaftlichen Systematisierung, weil er seine diesbezügliche Tätigkeit bloß als einen Beitrag zur Entwicklung der deutschen Literatur betrachtete. Dieses deutsche Schrifttum wird — nach Auffassung Herders und der deutschen Klassiker — in der Lage sein, alle fremden Literaturen zu umschlingen und sie zu einer neuen, universalen und gleichzeitig deutschen geistigen Einheit zu verschmelzen.

Herders weltliterarische Gedanken waren Goethe nicht unbekannt, doch die jahrzehntelange geistige Entfernung entfremdete ihn auch von der Auffassung des Lehrmeisters seiner Jugendjahre. Nur in seiner letzten Epoche, wundgerissen von den Dornen eines langen Lebensweges, greift er auf die Gedanken des seit fast einem Vierteljahrhundert toten Lehrers zurück, um diese den sozialen, politischen und literarischen Verhältnissen seines Zeitalters anzupassen und die seit dieser Zeit lebendige und wirkende Konzeption der Weltliteratur zu entwerfen. Dieser Vorgang wurde durch Goethes allgemein bekannte warme Anteilnahme für die altserbische und alttschechische Volkspoesie wirksam gefördert, weil der Dichterkönig das moderne literarische „Risorgimento“ dieser politisch erwachenden Völkerschaften durch die Rezeption ihrer dichterischen

<sup>4</sup> *Etiemble, René*: Gattungsgeschichte und vergleichende Literaturwissenschaft. Világirodalmi Figyelő, 1963. (IX.) Nr. 2. S. 101.

<sup>5</sup> *Goethe, J. W.*: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. München, 1911. S. 398.

schen Vergangenheit unterstützen wollte.<sup>6</sup> Auch Goethes Flucht in den Orient im „Westöstlichen Divan“ (1814) kann nicht als Zufall betrachtet werden. Dieses Werk entstand nicht nur an einem Wendepunkt seiner eigenen dichterischen Tätigkeit, sondern zugleich an der Schwelle der Umbildung gesellschaftlicher Epochen, als die Literatur der Aufklärung sich zur Literatur des Kapitalismus entwickelte.<sup>7</sup> Bevor wir das Wesen von Goethes weltliterarischen Konzeption zu erforschen versuchen, wollen wir die Vorgänge und Umstände ihrer Entfaltung eines kurzen Blickes würdigen.

3. Das Mittelalter und auch die Gesellschaft der frühen Neuzeit kannten den Begriff der Nationalliteratur nicht einmal dann, wenn der Dichter in seiner eigenen Muttersprache sang: für ihn war die Literatur eine Art Bedürfnis, eine geistige Erleichterung, für den Hörer und Leser aber eine Lehre, seltener eine Unterhaltung. Und wenn aus dem dichten Walde derjenigen, die eine gemeinsame Sprache beherrschten, hie und da ein alleinstehender, selbständiger Baum emporragte, wurde er nur selten in den Erdboden einer fremden Sprache verpflanzt, da doch zur gegenseitigen Verständigung die vermittelnde Sprache, das Latein, zur Verfügung war. Die seltene Übersetzung in eine Nationalsprache, die öftere Übertragung und die Anwendung des vermittelnden Lateins verursachten, daß — obwohl wir weder im Altertum, noch im Mittelalter, noch in der Neuzeit von einer Weltliteratur sprechen können, — sich die Literaturen der einzelnen Völker nicht voneinander unabhängig, voneinander nichts wissend entwickelten, nur war die Wirkung — und zumeist Gegenwirkung — unbewußt und sie war sowohl zeitlich, als auch örtlich in gewissem Maße eingeschränkt.<sup>8</sup>

Dies bedeutet mit anderen Worten, daß sich der Austausch der geistigen Produkte recht lange, fast bis zur Aufklärung in erster Reihe auf geographisch benachbarte Länder, verwandte Völker oder auf ideologisch gleichgesinnte Volksgruppen erstreckte. Das literaturfreundliche Publikum der einzelnen Völker konnte an Meisterwerke, welche nicht zu den obengenannten Beziehungen gehörten, überhaupt nicht oder aber nur mit einer beträchtlichen Verspätung herankommen. Erst seit dem Zeitalter der Aufklärung können wir mit einer bedingten Gleichzeitigkeit der europäischen Literaturen rechnen, d. h. einen zeitlichen Ausgleich von geistigem Angebot und Nachfrage feststellen.

Die Zeit der Aufklärung ist jene Periode, in der die radikale Veränderung der wirtschaftlichen Verhältnisse auch die Umwandlung des Oberbaus bewirkte: mit der kapitalistischen Entwicklung des Warenhandels versuchte auch der Austausch der geistigen Güter Schritt zu halten. Dieser natürliche und gesunde Austauschprozeß erfolgte hinsichtlich der einzelnen Völker nicht mehr mit einem zeitlichen Unterschied von Jahrzehnten oder sogar Jahrhunderten, sondern — parallel mit der be-

<sup>6</sup> *Berczik, Árpád*: Ferenc Toldy, Begründer der ungarischen wissenschaftlichen Literaturgeschichte. *Acta Litteraria*, Tom. IV. 1961. S. 239—244.

<sup>7</sup> *Konrad, J. I.*: Probleme der heutigen vergleichenden Literaturgeschichte. Studien, Bd. II. S. 22.

<sup>8</sup> *Berczik, Árpád*: Eine ungarische Konzeption der Weltliteratur. (Die vergleichende Literaturtheorie von H. v. Meltzl.) Szeged, 1961.

schleunigten Entwicklung der Verkehrsmittel und des Nachrichtenwesens — in verhältnismäßig kurzer Zeitspanne.

Als lebendige Organisationen sind die einzelnen völkisch-nationalen Literaturen auch fortan in erster Linie im Rahmen jener Sprache zu begreifen und zu verstehen, in der sie konzipiert worden sind. Ihre hervorragenden Schöpfungen jedoch (gleich wie Setzlinge der einzelnen Pflanzen) werden die sprachlichen und politischen Grenzen überschreiten und in der Sprache eines anderen Volkes, auf dem Gebiet einer fremden Literatur weiterleben, wenn sie auf einen kongenialen Übersetzer getroffen sind. Eines dürfen wir aber nicht vergessen: für die Literatur gilt wie für die Natur — einzelne Gewächse des Waldes können verpflanzt werden, nie aber der ganze Wald!

Das Weiterleben und Weiterwirken hervorragender Schöpfungen der einzelnen völkisch-nationalen Literaturen im fremden Schrifttum ist gleichbedeutend mit der *Weltliteratur*. Wie dieser Begriff mit dem Auftreten des Frühkapitalismus notwendigerweise entstand, so fand er ebenfalls fast notwendigerweise seinen ersten Verkünder und Deuter, jenen Dichter, an dessen Wiege noch die Aufklärung stand, an dessen Sarg jedoch sogar die Romantik verblühte: GOETHE.

Goethe ist bereits bei seiner Rückkehr aus Italien (1788) in den Bann der Weltliteratur geraten, doch hat er diesen Begriff theoretisch viel später, erst 1827 geklärt.<sup>9</sup> Dazu wurde er durch seine, gegen den zu dieser Zeit entstehenden, abstrakten Teutonismus, gegen die „Teutschtümlerei“ empfundene Abscheu, durch die wilden Angriffe der Romantiker und durch die Einsicht angeregt, daß der Ton der zeitgenössischen Literatur den höheren Anforderungen nicht entspricht. Jetzt begann der „größte Lehrmeister der Menschheit“ irgendeinem Korrektivum nachzusinnen, und vertiefte sich in die Literaturphilosophie. Zu dieser Zeit sagte er seinem getreuen Eckermann: „Ich sehe immer mehr, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt... Aber freilich wenn wir Deutschen nicht aus dem engem Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gern bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“<sup>10</sup>

Fast gleichzeitig konzipierte er die neue Betrachtung auch in dichterischer Form in einem Epigramm, das in der Ausgabe letzter Hand noch den Titel „Volkspoesie“ führte und erst später mit dem Titel „Weltliteratur“ beschenkt wurde:

„Wie David königlich zu Harfe sang,  
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang;

<sup>9</sup> Das Wort „Weltliteratur“ stammt von August Ludwig Schlözer, der es zuerst in seiner „Vorstellung der Universaltheorie“ (Göttingen, 1772.) verwendet hatte.

<sup>10</sup> Eckermann, J. P.: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823—32. Bd. 1—3. Philipp Reclam jun. Leipzig, o. J. Bd. 1. S. 232.

Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,  
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,  
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun —  
Ein Sphärentanz, harmonisch im Getümmel, —  
Laßt alle Völker unter gleichem Himmel  
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun!"<sup>11</sup>

Ein Jahr später, 1828, fügte Goethe einem Auszug der saintsimonistisch gesinnten Zeitung, „Le Globe“, die folgende Bemerkung hinzu: „Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird. Welcher Naturforscher erfreut sich nicht der Wunderdinge, die er durch Spiegelung hervorgebracht sieht?“<sup>12</sup> Noch im selben Jahr lesen wir in einer Rezension das Folgende: „Eine wahrhaft allgemeine Duldung wird am sichersten erreicht, wenn man das Besondere der einzelnen Menschen und Völkerschaften auf sich beruhen läßt, bei der Überzeugung jedoch festhält, daß das wahrhaft Verdienstliche sich dadurch auszeichnet, daß es der ganzen Menschheit angehört. Zu einer solchen Vermittlung und wechselseitigen Anerkennung tragen die Deutschen seit langer Zeit schon bei...“<sup>13</sup>

In dieser Vorstellung Goethes scheint Herders Bestrebung verwirklicht zu sein: der weltliterarische Rang der deutschen Literatur, den Goethe in seiner berühmten Zeitschrift, „Kunst und Altertum“, von jetzt ab ständig verkündet. Selbst damit scheint er noch immer nicht zufrieden zu sein, denn 1829 weist eine kurze Bemerkung auf die weitere Entwicklung seiner Gedanken hin: „Die Literatur wird ohne weiteres als Ausdruck ihrer inneren Natur behandelt“. Eine dermaßen weite Auffassung der Funktion der Literatur beansprucht, daß die Literaturbetrachtung diese Zusammenhänge mit Aufmerksamkeit registriert.

Die obigen Zitate beweisen bereits den historischen Charakter von Goethes Literaturbetrachtung eindeutig und widersprechen jenen, die ihm eine ausschließlich ästhetisierende Auffassung der Literatur nachgesagt haben. Er selbst aber ging um einen Schritt weiter: 1830 berührt er die Idee der Weltliteratur noch einmal, doch betrachtet er jetzt diese Konzeption bereits in einem weiteren Zusammenhang, nämlich in ihren gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Beziehungen und macht die Entwicklung der Weltliteratur in dem sich entfaltenden Kapitalismus von der Ausdehnung der Handelsmärkte abhängig: „Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst zurückgewiesen, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr geworden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden“. So gelang „der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien Handelsverkehr aufgenommen zu werden. Diese Bewegung währt zwar erst eine kurze Weile, aber doch immer lange genug, um schon einige Betrachtungen darüber anzustellen,

<sup>11</sup> Goethes Werke, Leipzig und Wien, o. J. Bd. 26. S. 230.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 237.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 256.



wie man es im Warenhandel ja auch tun muß, Vorteil und Genuß zu gewinnen".<sup>14</sup>

Alle diese Gedanken zeugen davon, daß sich der alternde Goethe zum Grundgedanken der Aufklärung bekehrte: zu der Idee des Universalismus auf der Grundlage des Humanismus, zu einem optimistischen Glauben an die unbegrenzte Entwicklung des Menschen auf Grund der Toleranz und des Weltbürgertums. Jedoch beweisen diese Überlegungen auch, daß er sich dem Einfluß des Saint-Simonismus nicht entziehen konnte. In Goethes erster Fassung bedeutet die Weltliteratur die Perspektive der zukünftigen Verschmelzung nationaler Unterschiede in der Literatur, bedeutet aber im Geiste der Aufklärung in der Anfangsperiode des Welthandels durch den Austausch der irdischen Güter und Werte auch die Tendenz der gegenseitigen Annäherung.<sup>15</sup>

Was Goethe von der Seite der Kunst her berührte, haben Marx und Engels etwa zwei Jahrzehnte später — jetzt aber betont aus dem Blickwinkel der Produktion und des Warenaustausches — im „Kommunistischen Manifest“ als historisch-qualitativen Begriff in klassischer Fassung folgendermaßen formuliert: „An die Stelle der alten, durch Landeserzeugnisse befriedigten Bedürfnisse treten neue, welche die Produkte der entferntesten Länder und Klimate zu ihrer Befriedigung erheischen. An die Stelle der lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur“.<sup>16</sup>

4. Wir können Goethes weltliterarische Vorstellungen, — die in den vergangenen fast anderthalb hundert Jahren durch so viele Deutungsversuche und so verschiedenartig ausgelegt wurden — in ihren Hauptzügen folgendermaßen zusammenfassen.

Diese Konzeption will die Literaturen der einzelnen Völker nicht absorbieren, sie möchte im Gegenteil den besonderen völkisch-nationalen Charakter der Werke unterstreichen, wodurch diese Schöpfungen nach ihrer allgemeinen humanistischen Betrachtung von den übrigen Literaturen getrennt werden. Einige Komponenten dieser Konzeption sind bereits in den antiken Literaturen zu finden — denken wir bloß an den tiefen, unbegrenzten Humanismus der klassischen Literaturen —, manche Spuren können wir im Mittelalter nachweisen, wo die einheitliche Ideologie, die Religion, meistens in einer klassischen Sprache, im Latein, eine die Himmelsrichtungen zusammenfassende geistige Gemeinschaft begründete, in gesteigertem Maße können wir manche Umrisse in der Renaissance entdecken, als der literarische Verkehr bereits ausgedehnte, die gesamte damals bekannte Welt umfassende Proportionen aufweist, —

<sup>14</sup> Ebenda, S. 279.

<sup>15</sup> Vgl.: Krauss, Werner: Probleme der vergleichenden Literaturgeschichte. Acta Litteraria, Tom. V., 1962. S. 298—306.

<sup>16</sup> Marx, Karl — Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei. Berlin, 1952. S. 11.

doch dies alles, mit allen Anforderungen ist erst in der Literatur der Aufklärung restlos vorzufinden.

Im Sinne der Goetheschen Konzeption ist vor allem die Volkspoesie geeignet, die Besonderheiten der einzelnen Völker auf Grund ihrer Geschichte, im Rahmen „ihrer natürlichen Verhältnisse“ erkennen zu lassen. Es liegt aber Goethe fern, die Volkspoesie kritiklos anzupreisen, wie das etwa die Romantiker gemacht haben. Der übertriebenen romantischen Idealisierung gegenüber hat Goethe bewiesen, daß in der urwüchsigen Poesie einzelner Völker neben realistischen Zügen auch reaktionäre Tendenzen enthalten sind, die er scharf angegriffen hat. Infolge seiner weltliterarischen Betrachtungsweise hat Goethe in seinen letzten Jahren sein Interesse der Poesie jener Völker des Orients und Osteuropas zugewandt, die von der hochmütigen Hegelschen Philosophie als „geschichtslose Nationen“ bezeichnet wurden, deren Poesie ihm durch Übersetzungen zugänglich geworden war.

Die in Goethes Sinne konzipierte Weltliteratur wird nämlich vorerst durch Übersetzungen genährt. Jedoch ist selbst die gelungenste Übersetzung bloß ein Ersatz, notwendigerweise sogar eine „Fälschung“. Das gilt besonders für die Lyrik. Wir wissen doch: jede Sprache hat ihre spezifischen Grenzen, die es fast unmöglich machen, daß ein Übersetzer den Geist, die akzentuellen Besonderheiten und den Rhythmus eines fremden Werkes gleichwertig neuschöpft. Jedoch bleibt die Übersetzung ein wichtiges Mittel der literarischen Vermittlung. Der Übersetzer ist aber kein einfacher „Vermittler“, wie dies z. B. Van Tieghem behauptete,<sup>17</sup> sondern er ist sozusagen ein Neuschöpfer, der auch die eigene Literatur bereichert, da sein Werk — die Übersetzung — im Rahmen der eigenen Sprache und mit eigener Form in untrennbarer Gestalt von der neuen; der Übersetzungssprache geboren wird. Der Übersetzer wird dadurch, daß er das neue Werk in die Sphäre der eigenen Literatur überführt, ebenso Schöpfer wie der Autor selbst.<sup>18</sup> Da in der literarischen Schöpfung die Verbindung des individuellen Erlebnisses und der sprachlichen Form einmalig ist, stellt sich mit der Zeit die Frage: ist kunstvolle Übersetzung überhaupt möglich? Bereits Dante betonte, daß es keine Übersetzung geben kann, weil selbst die kunstvollste Übersetzung die Süßigkeit und die Harmonie des Originals nicht wiedergeben kann. Bei den Franzosen hat im 16. Jahrhundert der hervorragende Dichter der Pleiade, Du Bellay, Dantes Gedanken weiterentwickelt. Neuerdings betonte Paul Valéry, daß in einer guten Übersetzung eben die Neuschöpfung der wesentliche Zug sei.<sup>19</sup> Für wirklich gelungene Übersetzungen aber ist es unerläßlich, daß die dichterische Begabung des Übersetzers auf gleicher Höhe steht, wie die des Autors der Originalschöpfung.

Außer der Übersetzung bleibt für den vollkommenen Genuß einer

<sup>17</sup> Van Tieghem, Paul: La littérature comparée. Paris, 1931. S. 57.

<sup>18</sup> Vgl.: Ríl'ski, M. F.: Vortrag auf dem IV. Internationalen Kongreß für Slawistik. Zitiert: Studien, Bd. II. S. 92. und Krauss, W.: Probleme der vergleichenden Literaturgeschichte. Spektrum, 1962. Der deutsche Forscher geht noch weiter und greift fast bis Dante zurück als er behauptet: „Das sprachliche Genie ist unübersetzbar“ (S. 213.).

<sup>19</sup> Rába, György: Übersetzung und vergleichende Literaturgeschichte. Világ-irodalmi Figyelő, 1963. (IX.), Nr. 2. S. 124—127.

fremden Schöpfung noch die Lektüre in der Originalsprache. Auch hier besteht aber die Gefahr, daß selbst das hervorragendste Sprachtalent solcher Erlebnisse nicht teilhaftig werden kann wie bei der Lektüre in der eigenen Muttersprache. Das bedeutet mit anderen Worten, daß wir uns in der Weltliteratur eigentlich immer nur mit Ersatzware zufrieden geben müssen.

Eine weitere Befürchtung, die uns zu denken Anlaß gibt, ist, daß die Literatur eines Volkes von ihrem Charakter und ihren Besonderheiten unbedingt manches einbüßen wird, wenn sie dem Einfluß eines fremden Volkes unterworfen wird. Es ist unbestreitbar, daß der literarische Weltverkehr von allen Völkern Opfer verlangt. Es ist aber auch zweifellos, daß der Gewinn das dargebrachte Opfer übertrifft, und selbst Goethe, für den — wie wir aus den Zitaten ersehen konnten —, die Literatur in Weltmaßstab schon nicht mehr eine sich in Entwicklung befindende Wirklichkeit war, sondern die Forderung des Zeitgeistes, erkannte, daß der unvermeidliche Verlust durch den erreichten Gewinn mehr als wettgemacht wird.

Goethe verstand unter dem Begriff „Weltliteratur“ auch jenen geistigen Raum, in dem die einzelnen Völker durch ihre Literatur nicht mehr bloß zu sich selbst sprechen, sondern auch zueinander, d. h. sich gegenseitig hören und verstehen. So ist dieser Begriff auch eine Art von geistiger Berührung in Weltmaßstab, geistiger Warenaustausch, wechselseitige Übergabe und Übernahme, ein gegenseitiges Kennenlernen.

Goethe hat der Weltliteratur spezielle Zielsetzungen gestellt. Die Weltliteratur läßt alle Völker vorerst sich selbst kennenlernen dadurch, daß sie in fremden Nationen wiedergespiegelt werden. Des weiteren werden die Völker durch fremden Einfluß erneuert, die erlahmenden Kräfte werden zu neuen Produkten angeregt; Goethe selbst sagt, daß jede Literatur erschlaft, wenn sie nicht durch fremden Einfluß angeregt wird.

Ein weiteres Ziel ist, durch das gegenseitige Kennenlernen zur friedlichen kulturellen Kommunikation der Nationen beizutragen, dadurch Haß und Chauvinismus abzubauen und an Stelle dieser Gefühle die gegenseitige Duldung zu setzen. Dies alles soll durch die Entwicklung und Verwirklichung des edlen Humanismus erreicht werden. Goethe, der dem Materialismus nahe stehende Naturwissenschaftler, glaubte an die Möglichkeit einer Evolution und war überzeugt, daß die Völker die Idee des Humanismus, des ewigen Friedens am Ende doch aufgreifen werden.

Die Weltliteratur sollte also das Menschenbild von dem ihm anhaftenden Schmutz gereinigt zeigen. Der Schöpfer des Begriffs hat in der Entwicklung der Weltliteratur die Keime einer künftigen Menschheit gesehen, wo alle Völker der Vervollkommenung ihres Humanismus entgegenschreiten. In dieser Konzeption können wir die einzelnen Nationalliteraturen ohne die auf sie wirkenden oder die von ihnen ausgehenden Beziehungen nicht richtig verstehen, weil diese Weltliteratur keine einmalige, abgeschlossene, statische Wissenschaft ist, sondern ein sich dialektisch bewegender, entwickelnder, gestaltender, sich ausdehnender, zusammenschrumpfender, dynamischer Vorgang, an dem die Literaturen der einzelnen Völker in dem Moment teilnehmen, wenn sie mit Schöpfungen auftreten, welche allgemeine menschliche Bedürfnisse befriedigen,

und in dem Augenblick, wo diese Voraussetzungen aufhören, aus der Gemeinschaft der Weltliteratur ausscheiden. Goethes weltliterarische Konzeption ist also einem kolossalen Konzert ähnlich, in dem die Stimmen der einzelnen Völker bei gewissen Sätzen herauszuhören sind, bei anderen wieder verstummen, und doch das Ganze zu einer großartigen Symphonie verschmilzt.

Dies alles bedeutet, daß Goethes weltliterarische Vorstellung eigentlich geistiger Internationalismus ist, — eben deshalb kämpften die deutschen Nationalisten so erbittert dagegen — als solcher absorbiert sie die einzelnen Nationalliteraturen nicht, diese entwickeln sich doch eben durch ihren nationalen, d. h. besonderen Charakter zu Mitgliedern der Weltliteratur und die wirklich hervorragenden Schöpfungen der einzelnen Völker werden durch kunstvolle Übersetzungen und Nachdichtungen zu Gemeinschätzen der gesamten Menschheit. Dieser geistige Internationalismus bedeutet aber auch eine geistige Demokratie in tiefstem und edelstem Sinne des Wortes: hier gibt es keine bevorzugten Nationen, im Gegenteil, „jede, auch die kleinste Nation kann ihren Beitrag zur Weltliteratur leisten, wenn sich in ihr Schriftsteller finden, die die konkreten nationalen Erfahrungen im Ringen um die Lösung der Menschheitsprobleme ästhetisch umfassend verallgemeinern verstehen“.<sup>20</sup>

Die Weltliteratur ist also nicht die Gesamtheit der literarischen Schöpfungen der Menschheit, sondern die jeweilige Auslese der edelsten, der charakteristischsten Pflanzen aller Himmelsrichtungen, versetzt in den Erdboden der Übersetzungssprache. Diese Weltliteratur ist kein Wald, wohl aber ein botanischer Garten, welcher die mannigfaltigsten Gewächse in einer die geographische und chronologische Trennung überwindenden Übersicht, in einer ergötzlichen und zur Vergleichung geeigneten Zusammenstellung vor Augen führt. Und eben wie der botanische Garten in der Zusammenstellung der dem eigenen Boden entrissenen Pflanzen die geographischen Grenzen aufhebt, so bedeutet auch die Weltliteratur im Verhältnis der literarischen Werke die Überbrückung der zeitlichen und örtlichen Entfernungen. Durch Verlust ihres ursprünglichen sprachlichen Erdbodens werden die literarischen Schöpfungen zwar aus ihrem historischen Zusammenhang gerissen, doch werden sie im neuen Humus zu Bestandteilen der Geschichte der Übernahmeliteratur. Sie haben sich das Gewand der neuen, fremden Sprache angelegt und können innerhalb der Grenzen dieser neuen Sprache wieder neue historische Wirkungen erzielen. Durch die Zugehörigkeit zu mehreren Sprachen, zu internationalen Gütern heben sich die literarischen Werke über die bisherigen Schranken hinweg und sind einer neuen Existenz teilhaftig. In dieser Fassung der Weltliteratur werden die Landesgrenzen aufgehoben, die Zollschränken verschwinden, das Ziel ist ein Dienst am ewig Schönen und der Pfad führt durch wechselseitige Toleranz, durch Würdigung der wechselseitigen Werte zum Weltfrieden.<sup>21</sup>

Wie wir sehen, haben Goethe und nach ihm Marx und Engels den Begriff der Weltliteratur nicht als eine Summa der in verschiedenen Sprachen erscheinenden literarischen Schöpfungen aufgefaßt, sondern

<sup>20</sup> Geerdts, H. J.: a. a. O. S. 406.

<sup>21</sup> Abusch, Alexander: Literatur und Wirklichkeit. Berlin, 1953. S. 33.

als einen besonderen Integrationsprozeß qualitativen Charakters: nicht alles ist Weltliteratur, was in der Periode der Verkündung der Weltliteratur geschrieben wurde, es fehlt aber auch nicht alles, was früher entstand, — es handelt sich also nicht um chronologische Kennzeichen.<sup>22</sup>

Den obigen Darlegungen ist auch zu entnehmen, daß die Weltliteratur kein absoluter, ewig gültiger Begriff ist, sie kann mit dem Anspruch der organischen Entwicklung erst untersucht werden, seit sich die Kultur und die gesellschaftliche Entwicklung der einzelnen Völker in gewissem Maße ausgeglichen, gleichzeitig aber ihre — durch die einzelne besondere Nationalgeschichte bestimmten kulturellen und wirtschaftlichen — Verhältnisse sich voneinander abweichend entwickelt haben. Die Weltliteratur, dieser auch heute wirkende, ständige Prozeß wird vom Standpunkt der einzelnen Nationen eben durch jene schöpferische Tätigkeit dieser Nationen bestimmt, womit sie auf den geschichtlichen Inhalt der jeweiligen gesellschaftlichen Entwicklungsvorgänge reagieren. Dies bedeutet, daß die Weltliteratur ewig jung bleibt, da sie als Folge der jeweiligen gesellschaftlichen Anschauungen entsteht und sich entwickelt. Richtig sollte man also eigentlich nicht von einer Weltliteratur, sondern von einem weltliterarischen Prozeß sprechen, da die jeweilige Weltliteratur nicht durch Namen und Werke ein für allemal bestimmt wird. Sie ist ein in positivem und negativem Sinne aufgefaßter, entlehnender, schöpferischer und auswählender Vorgang, in dem immer das auf der Oberfläche erscheint, was in einer bestimmten historischen Situation die Haupttendenz der gesellschaftlichen Entwicklung unterstützt. Die auf diese Weise übernommene literarische Schöpfung wird dann dem jeweiligen gesellschaftlichen und historischen Bedarf entsprechend von der Weltliteratur umgestaltet, ergänzt oder gar verstümmelt. So haben z. B. die hervorragenden Werke der antiken Literatur zur Zeit ihrer Entstehung eine bestimmte Funktion erfüllt, eine andere in der Periode der Aufklärung und wieder eine andere in unseren Tagen. Darauf hat bereits Marx in einem Brief an Lasalle vom 22. Juli 1861 hingewiesen: „Daß z. B. die drei Einheiten, wie die französischen Dramatiker unter Ludwig XIV. sie konstruierten, auf mißverstandenen griechischen Drama (und des Aristoteles als des Experten desselben) beruhen, ist sicher. Andererseits ist ebenso sicher, daß sie die Griechen gerade so verstanden, wie es ihrem Kunstbedürfnis entsprach, und darum auch noch lange an diesem sogenannten „klassischen“ Drama festhielten, nachdem Dacier und andere ihnen den Aristoteles richtig interpretiert hatten“.<sup>23</sup>

Gerade bei Texten der antiken Literatur ist es nicht selten, daß gewisse Werke infolge ihrer hervorragenden und in die Zukunft weisenden Gedanken ihre Modernität für lange Zeit nicht verlieren, da ihr Inhalt einen ständigen und allgemeinen Charakter besitzt. Solche Schöpfung war z. B. der homerische Epenkreis, der die Möglichkeit und die

<sup>22</sup> Vgl.: *Girnus, Wilhelm*: Gesetzmäßigkeiten im Verhältnis zwischen unserer Nationalliteratur und der Weltliteratur. Weimarer Beiträge, 1965. Nr. 3. S. 390—393.

<sup>23</sup> Zitiert bei *Steiner, Gerhard*: Weltliteratur und Weltliteraturwissenschaft. Helikon, 1964. S. 485. und *Über Weltliteratur und weltliterarische Forschung*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst—Moritz—Arndt—Universität, Greifswald, 1965. S. 421.

Tendenz der Entwicklung sozusagen in sich trug. In solchen Werken ist eine „Entwicklungsperspektive“ verborgen.<sup>24</sup>

Auf Grund der obigen Ausführungen ist es klar, daß die Geschichte der Weltliteratur zugleich eine Geschichte verschiedener Beziehungen ist, und die einzelnen Nationalliteraturen sich nur dann entwickeln können, wenn sie mit den Literaturen anderer Nationen in ständiger Wechselwirkung bleiben, d. h. nicht nur die Weltliteratur ist ein sich bewogender Prozeß, sondern auch die Nationalliteraturen und die Weltliteratur bilden eine einander bedingende, miteinander in engem Zusammenhang stehende, korrelative, dialektische Einheit; ohne Nationalliteraturen gibt es keine Weltliteratur und die letztere wirkt auf die Entwicklung der Nationalliteraturen schöpferisch und befruchtend zurück.

In den Nationalliteraturen selbst sind zwei Elemente verschmolzen: einerseits die Schöpfungen, die im betreffenden Lande entstanden sind, andererseits die hervorragenden Werke, welche — eben infolge ihres übernationalen Charakters — Komponenten anderer, nicht selten mehrerer Nationalliteraturen werden konnten. Je entwickelter eine Literatur ist, je getreuer sie das Leben einer Nation widerspiegelt, in je breiterer Fülle in ihrem Rahmen die einzelnen Kunstgattungen erscheinen, desto sicherer wird sie — sei es durch Berührung, sei es in Form von Wirkung und Gegenwirkung — zu anderen Literaturen und schließlich auch zur Weltliteratur eine Brücke schlagen.<sup>25</sup> In den Prozeß der Weltliteratur muß also die Entwicklung der einzelnen Nationalliteraturen eingefügt werden, weil hierdurch nicht bloß das Antlitz der Nationalliteraturen mehr Farbe enthält, sondern auch ihre Isoliertheit aufhört, und es stellt sich heraus, welche Eigenschaften die einzelnen Nationalliteraturen zur Bereicherung der literarischen Kultur der Menschheit beisteuerten. Und wenn es Forscher gibt, welche um die Selbständigkeit der Nationalliteraturen gegenüber der Weltliteratur besorgt sind — und solche gab es auch in der ungarischen Literatur —, müssen sie auf Grund der bisherigen Untersuchung einsehen: diejenigen grundlegenden gemeinsamen Elemente, welche die Nationalliteraturen im Rahmen der Weltliteratur zusammenfassen, beschränken die frische Individualität und den Farbenreichtum der Nationalliteraturen nicht im mindesten und sie beeinflussen das freie Herumschweifen der künstlerischen Phantasie der Dichter und Schriftsteller überhaupt nicht.

Wie wir gesehen haben, hat Goethe den Begriff der Weltliteratur nicht genau und eindeutig abgegrenzt, deshalb haben die Forscher und besonders die Geisteswissenschaftler, aber auch die Dichter jahrzehntelang manches in diesen Begriff hineingedichtet, hineinmystifiziert und haben ihm auch solche Eigenschaften zugesprochen, als deren Urheber sich Goethe keinesfalls gerühmt hätte<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Steiner, G.: a. a. O. und Die Perspektive als literaturgeschichtliche Kategorie und ihre Bedeutung für die vergleichende Literaturgeschichte. Acta Literaria, Tom. V., 1962. S. 194—203.

<sup>25</sup> Vgl.: Sargina, Ludmilla: Probleme der vergleichenden Literaturgeschichte in der sowjetischen Wissenschaft. Világirodalmi Figyelő, 1960. (VI.) Nr. 3. S. 233. und Neupokojewa, I. G.: Methodische Probleme in der Forschung der literarischen Beziehungen und Wechselwirkungen. Világirodalmi Figyelő, 1963. (VI.), Nr. 1. S. 9.

<sup>26</sup> Vgl.: Krauss, W.: a. a. O. S. 304.

Eben infolge der begrifflichen Unsicherheit haben sich im Laufe der Zeit drei verschiedene, von einander abweichende Hauptauffassungen der Weltliteratur herausgebildet:

a) Sie wurde als Quantitätsbegriff der Literatur aller Nationen gedeutet, also sozusagen als die Informationsquelle des Leserpublikums, ohne Rücksicht auf die Einheit oder den inneren Zusammenhang der fraglichen Werke.

b) Sie wurde auch als qualitativer Begriff aufgefaßt, als sich stets ausdehnender, zunehmender Leitfaden der hervorragendsten Schöpfungen aller Literaturen, wobei der Charakter der betreffenden Werke sowohl national als auch universell sein kann, jedoch wird der völkische Inhalt im Interesse einer blassen kosmopolitischen Weltanschauung nie geleugnet.

c) Schließlich wurde die Weltliteratur — ein Begriff, der Goethes Vorstellung am nächsten stand — als eine rege geistige Beziehung zwischen den verschiedenen Literaturen aufgefaßt, als eine schöpferische Zusammenarbeit, die im Laufe der Entwicklung entstanden ist. Dieses Zusammenwirken entsteht entweder durch geistige Berührungen oder durch Übersetzungen und ist bestrebt, die Völker gegenseitig bekanntzumachen, verstehen zu lassen und auf dieser Grundlage zwischen ihnen gegenseitige Anerkennung und Achtung zustande zu bringen. Damit in Verbindung steht jene Deutung der Weltliteratur, wonach außer den nationalen Besonderheiten in den hervorragendsten Dichtern der einzelnen Literaturen irgendein allgemein gültiger Zug zum Vorschein kommt, der wert ist, näher untersucht, weiterentwickelt zu werden, damit das wirklich Wertvolle nicht der Privatbesitz eines Volkes bleibt, sondern Gemeingut der ganzen Menschheit wird.

Hier erscheint also die Weltliteratur als historische Kategorie, die sich aus den nationalen Literaturen allmählich entfaltet, wobei die Elemente miteinander in immer engere Verhältnisse entwickeln und sich gegenseitig bereichern. Bei dieser Betrachtung wird die Vergleichung der einzelnen Literaturen manchmal durch den Nationalismus subjektiv beeinflußt, infolgedessen werden einige Literaturen im Laufe der Zeit zu Lasten anderer unverdient begünstigt.<sup>27</sup>

Goethe selbst erblickte die früheste Erscheinungsform und das grundlegende Ideal der so aufgefaßten Literatur im antiken Schrifttum. In dieser Literatur des Altertums haben die kultivierten Nationen des Westens, bereits im Schrifttum der mittelalterlichen christlichen Welt, die Grundlagen der sie zusammenhaltenden gemeinsamen Kultur erfaßt, die dann durch die späteren großen europäischen geistigen Bewegungen, durch den Humanismus, das Barock, die Aufklärung ergänzt wurden.

Diese dritte Auffassung der Weltliteratur führt uns zur vergleichenden Literaturwissenschaft, die eigentlich die angewandte Wissenschaft der Weltliteratur ist.

5. Die Geschichte der vergleichenden Literaturwissenschaft geht der Goetheschen Konzeption der Weltliteratur voran: Noël und Laplace haben bereits 1816 an der Pariser Universität Vorlesungen mit dem Titel

<sup>27</sup> Vgl. *Samarin, R. M.*: Die gegenwärtige Lage der vergleichenden Literaturwissenschaft in einigen ausländischen Staaten. Studien, Bd. II. S. 43.

„Cours de la littérature comparée“ gehalten und nach ihnen hat Villemain 1829 daselbst eine Vorlesung unter dem Titel „La littérature comparée“ angekündigt. In Deutschland erscheint der Begriff ziemlich spät, zuerst 1845 in dem Werk vom Professor Moritz Carrière, betitelt „Grundzüge und Winke zur vergleichenden Literatur“.

Die vergleichende Literaturgeschichte entstand als Reaktion auf den engstirnigen Nationalismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und sie war zugleich Protest gegen die Abgeschlossenheit, mit der sich die Literaturen einzelner Völker und die Forscher dieser Literaturen voneinander abgesondert hielten. Die Gelehrten dieser neuen Wissenschaft wurzelten zumeist in Grenzgebieten von Kulturen und Sprachen verschiedener Völker, sie hielten sich auf dem Kreuzweg der Begegnung benachbarter Völkerschaften auf, da sie meistens der mehrsprachigen völkischen Minderheit einer Nation angehörten. Eben infolge ihrer Herkunft strebten diese Wissenschaftler danach, als Vermittler, als Friedensrichter zwischen den Völkern aufzutreten, doch wurde dieser gute Wille nicht selten von dem zu jener Zeit herrschenden heftigen, haßvollen Nationalismus der Völker zunichte gemacht.<sup>28</sup>

Die rasche Zunahme dieses Wissenschaftszweiges wurde auch durch die schnelle Entwicklung der Volkskunde gefördert: die Forscher der Folklore hatten die wechselseitige Identität oder Ähnlichkeit der Elemente der Volksdichtung und der Volksmärchen erkannt. In erhöhtem Maße war dies der Fall, wenn die untersuchten Völker nicht auf der höchsten Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung standen: in diesen Fällen war das Ziel die Entdeckung von allgemeinen menschlichen Themen und Gestalten.<sup>29</sup>

Der deutsche Name dieser neuen Wissenschaft lautete: „vergleichende Literaturgeschichte“, die französische Bezeichnung: „littérature comparée“, englisch wurde sie „comparative literature“ genannt. Die Bezeichnung in den genannten Sprachen weist also eindeutig auf die zuerst von Ampère gebrauchte Benennung; „Histoire comparative des littératures“. Obwohl der Begriff der Vergleichung in allen Bezeichnungen (auch im Ungarischen: „összehasonlító irodalomtörténet“) vorkommt, ist die Auffassung unrichtig, welche das Wesen dieses Wissenschaftszweiges auf Grund der — sonst auch grammatisch nicht ganz einwandfreien — Bezeichnung bestimmen möchte. Der bekannte französische Komparatist, Jean Carré, hat sehr richtig betont, daß wir in der Literatur einerseits nicht alles mit allen vergleichen können, ungeachtet der Zeit und des Landes, und daß die vergleichende Literaturgeschichte nicht mit dem literarischen Vergleich identisch ist, — letztere wird eher im Rahmen einer einzigen Literatur verwendet.<sup>30</sup> Ein anderer namhafter Forscher, Guyard, geht um einen Schritt weiter und hebt hervor, daß „die vergleichende Literaturwissenschaft eigentlich keine Vergleichung ist, diese ist bloß eine der Methoden einer unrichtig benannten Wissenschaft, die wir genauer als

<sup>28</sup> Wellek, René: Die Krise der vergleichenden Literatur. Helikon, 1964. Nr. 1. S. 43. und Vajda, György Mihály: Angaben zur Geschichte der vergleichenden Literatur in Nordamerika. Helikon, 1964. Nr. 1. S. 74.

<sup>29</sup> Konrad, J. I.: a. a. O. S. 13.

<sup>30</sup> Carré, Jean-Marie: Vorrede zum Buch von Marius-François Guyard. Paris, 1958. S. 6.



die Geschichte der internationalen literarischen Beziehungen bezeichnen könnten."<sup>31</sup>

Diese verschwommenen, eher negativ eingestellten Definitionen und auch anderweitige Forschungen ergeben, daß bereits bei den Anfängen dieses Wissenschaftszweiges der Historismus und der Ahistorismus einander die Fehde angekündigt haben. Aus diesem Kampf ging die historische Betrachtungsweise sieghaft hervor, was sozusagen selbstverständlich war, da doch an der Wiege der vergleichenden Literaturgeschichte, in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Europa noch die Romantik stand. In der Literatur ist das Auftreten der historischen Betrachtungsweise ohne den Einfluß der Romantik unvorstellbar und die Nostalgie der Romantiker für die Vergangenheit hat in dieser Zeitspanne eben im Historismus moderne, wissenschaftliche Formen angenommen.<sup>32</sup>

Die romantische Begeisterung für die nationale Vergangenheit nährte sich vorerst aus der romantisch-idealistischen Philosophie, doch müssen wir die Wurzeln etwas tiefer suchen: die Komponenten sind in der Tatsache zu finden, daß die ästhetischen und poetischen Handbücher vergangener Jahrhunderte, welche auf deduktiven Methoden aufgebaut wurden, die Forscher ebensowenig befriedigten, wie die in der antiken Poesie wurzelnde Kunstanschauung der Ästhetiker, welche der französischen Revolution, in Frankreich einem Diderot, in Deutschland einem Lessing vorangingen. Das Mißtrauen wurde nicht so sehr durch die verkündeten Prinzipien geweckt als durch die angewandten überholten Methoden. In den Jahrzehnten der Aufklärung haben bei den Franzosen Rousseau und Voltaire, bei den Engländern Pope die Menschheit als homogene Einheit, als die Triebfeder der allgemeinen Entwicklung betrachtet. Die Stelle dieses statischen Menschenideals der Aufklärten im 18. Jahrhundert nahm bei den Romantikern der einzelne Mensch und die Gesamtheit der einzelnen Menschen, das Volk, ein, was mit einer dynamischen Neigung für das Volk und mit einem regen Interesse für die nationalen Überlieferungen Hand in Hand ging. Die Romantiker erblickten im Kampfe der einzelnen Nationen die konkrete Grundlage der Entwicklung und des Fortschritts. So verdankt die Menschheit der Romantik — trotz aller ihrer sonstigen Mangelhaftigkeit —, daß sie an Stelle der weltfremden Spekulation der aufgeklärten Philosophen eine Anschauung setzte, welche auf den historischen Tatsachen der menschlichen Entwicklung basierte.

Hier, in der Zuneigung der Romantiker zu den Tatsachen sind die Wurzeln des späteren Positivismus, die Anfänge der exakten naturwissenschaftlichen Untersuchungen zu finden. Diesem Umstand ist zu verdanken, daß neben den nationalen Literaturen, etwa als Projektionen derselben, die Geschichtswissenschaften nationalen Charakters entstanden, so vor allem die stark historisch und national gefärbte Literaturgeschichte. Zu dieser Auffassung bekennt sich der erste deutsche Literaturhistoriker

<sup>31</sup> Guyard, M. F.: *La littérature comparée*. Paris, 1958. S. 8.

<sup>32</sup> Vianu, Tudor: *Die Entwicklung und Umbildung der literaturwissenschaftlichen Fachausdrücke*. Világirodalmi Figyelő, 1963. (IX.), Nr. 1. S. 19.; Mayer, Hans: *Die Entwicklung und Abänderung der literaturwissenschaftlichen Termini*. Világirodalmi Figyelő, 1963. (IX.), Nr. 1. S. 27—28. und Guyard, M. F.: a. a. O. S. 9.

im engeren Sinne des Wortes, der revolutionär-nationalistisch eingestellte Georg Gottfried Gervinus (1805—1871), der bereits 1835, in der Einleitung seiner „Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen“, dieses berühmten literarwissenschaftlichen Werkes, vor allem die historische Betrachtung der literarischen Werke fordert und entschieden für die Goethesche Konzeption der Weltliteratur eintrat. Gervinus' Auftreten ist sozusagen ein Meilenstein zwischen den in der Literaturwissenschaft von der Aufklärung bis zur Romantik parallel nebeneinander lebenden und wirkenden normativ-ästhetischen und historisch-kausalen Auffassungen. Die Werke dieser Richtungen können noch nicht als Literaturgeschichte im heutigen Sinne bezeichnet werden, weil die behandelten Werke entweder nach den antiken — hauptsächlich aristotelischen — klassischen, d. h. überholten Regeln abgeurteilt wurden, oder die Forscher einfach literarische Kritiken geschrieben haben.

Gervinus ist der erste, der ganz entschieden betont, daß er keine Ästhetik, sondern Literaturgeschichte schreiben will. Er skizziert die charakteristischen Züge des *Literaturästhetikers* und des *Literaturhistorikers*, und formuliert in diesem Zusammenhang auch die Aufgaben des Komparatisten. Dabei betont er aber, daß auch der Literaturhistoriker eine ästhetische Betrachtungsweise anwenden muß, da sonst seine Urteile im luftleeren Raum schweben: „Der ästhetische Beurteiler zeigt uns eines Gedichtes Entstehung aus sich selbst, sein inneres Wachstum und seine Vollendung, seinen absoluten Wert, sein Verhältnis zu seiner Gattung und etwa der Natur und dem Charakter des Dichters. Der Ästhetiker tut am besten, das Gedicht so wenig als möglich mit anderen und fremden zu vergleichen, dem Historiker ist diese Vergleichung ein Hauptmittel zum Zweck. Er zeigt uns nicht eines Gedichtes, sondern aller poetischen Produkte Entstehung aus der Zeit, aus dem Kreise ihrer Ideen, Taten und Schicksale, er weist darin nach, was diesen entspricht, er sucht die Ursachen ihres Werdens und ihrer Wirkungen nach und beurteilt ihren Wert hauptsächlich nach diesen, er vergleicht sie mit den Größten der Kunstgattung gerade *dieser* Zeit und *dieser* Nation, in der sie entstanden oder, je nachdem er seinen Gesichtskreis ausdehnt, mit den weiteren analogen Erscheinungen in anderen Zeiten und Völkern. Ästhetischer Geschmack muß bei dem Geschichtsschreiber der schönen Literatur vorausgesetzt werden wie bei dem politischen Historiker politisch gesunder Blick.“<sup>33</sup>

Mit dem Auftreten von Gervinus und seines etwas älteren Berufskollegen Koberstein (1797—1870) findet die frühere Einheit von normativer Ästhetik, Kritik und historischer Betrachtungsweise ihr Ende, und die Ästhetik stellt sich für eine geraume Zeit in den Dienst der historischen Auffassung.

6. Wir möchten in unserer Darlegung keine Betrachtung hineinschmuggeln, welche zur Zeit der Anfänge des Komparatismus die Komparatisten natürlicherweise noch nicht leiten konnte. Immerhin sind gewisse gemeinsame Erscheinungen festzustellen, welche in dieser Anfangsperiode im Mittelpunkt der komparatistischen Forschungen standen.

<sup>33</sup> Gervinus, Georg Gottfried: Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen. Bd. 1—5. Leipzig, 1835—42. Bd. 3. S. 310.

Von Anfang an ist ein hervorragendes Ziel der vergleichenden Literaturgeschichte, den Ablauf jener Prozesse zu schildern, durch die eine literarische Schöpfung die Sprachgrenzen überschreitet und in einer anderen Sprache weiterlebt. Jeder Grenzübertritt dieser Art ist ein komplizierter Vorgang, in dem verschiedene psychologische und materielle Wirkungen mitspielen können. In einer Literatur wird freilich nur das Werk Aufnahme finden, das besondere Interesse und Aufmerksamkeit auslösen kann, das dem Verständnis der Literatur und der öffentlichen Meinung im übernehmenden Lande dienlich zu sein vermag.

Diesen Überlegungen entsprechend strebten die Forscher in der Anfangsphase der Komparatistik die fremden Wurzeln der literarischen Schöpfungen aufzudecken. Die ersten Forschungen untersuchten die vielseitigen und weit ausgedehnten Beziehungen zwischen einzelnen Schriftstellern, bzw. Literaturen nach zwei Grundtypen: Sie prüften entweder die Berührung zwischen den untersuchten Literaturen und Autoren, oder versuchten, aus der historisch bedingten Analogie literarischer Prozesse entsprechende Ähnlichkeiten und Parallelen zu erschließen.

Die Problematik der zuerst genannten Forschungsmethode wird durch die zahlreichen und vielseitigen, unmittelbaren oder indirekten Beziehungen, durch Wirkung einzelner Schriftsteller ausgefüllt, d. h. in Fällen, wo irgendeine Erscheinung einer Literatur das Auftauchen oder die Zunahme eines ähnlichen Phänomens in einer anderen Literatur fördert oder gar hervorruft. Die Wirkung kann einseitig oder wechselseitig sein, und in ihr kommen die Gesetze der Anziehung oder des Wachstums zur Geltung.<sup>34</sup> Im Laufe solcher Beziehungen geraten die Literaturen miteinander in Berührung. Diese Berührung entsteht entweder durch Übersetzungen oder als Ergebnis persönlicher Beziehungen, durch die Freundschaft der Schriftsteller verschiedener Völker, oder aber wird die betreffende Literatur im fremden Lande Gegenstand vom Studium breiter Volksschichten (wie z. B. die antike, besonders die griechische Literatur im 17. Jahrhundert in Deutschland, das lateinische Schrifttum in derselben Zeit und auch später im feudalen Ungarn eingehend studiert und nachgeahmt wurden). Eine Beziehung kann auch entstehen, wenn die Tätigkeit bestimmter Schriftsteller oder ganze literarische Richtungen in ausländischen Kritiken besprochen werden. Nicht selten ist das Ziel hierbei die Erschließung der Wirkung, welche die Literatur einer Periode oder bestimmte Kunstgattungen (z. B. das Volksmärchen, das Sonett), Themen und Motive auf ähnliche Erscheinungen anderer Literaturen ausgeübt haben.

Bedeutend komplizierter ist die andere Forschungsmethode, durch die der Forscher nicht die Wirkung einzelner Phänomene oder die durch sie verursachte Ähnlichkeit aufzudecken sucht, sondern nach den Wurzeln paralleler Erscheinungen forscht, die in zwei oder mehreren Literaturen auftauchen, und die nicht als Ergebnis direkter oder indirekter Berührung entstehen, sondern ihre Existenz einer gleichmäßigen historischen Entwicklung verdanken. Dieses Phänomen, daß nämlich die in verschiedenen Literaturen auftauchenden ähnlichen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Erscheinungen nicht als Ergebnisse von Berührungen

<sup>34</sup> Konrad, J. I.: a. a. O. S. 24.

aufzutreten, — meistens können sie gar nicht von irgendeiner Berührung stammen, da sie in Literaturen von geographisch und chronologisch weit voneinander entfernt lebenden Völkern vorkommen —, sondern eine Folge identischer gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Voraussetzungen sind, wird in der modernen sowjetischen Komparatistik als „historisch-typologische Analogie“ bezeichnet.<sup>35</sup> Diese in ihren Bedingungen und Forderungen gleichfalls klare und moderne Theorie konnte den Komparatisten dieser Anfangsperiode natürlicherweise noch nicht bekannt sein, immerhin haben sie — wenn auch unbewußt — ähnliche Erscheinungen festgestellt.

Bei Analogien und Übereinstimmungen dieser Art ist die Folge der identischen oder ähnlichen gesellschaftlich-historischen Situation eine gleiche oder ähnliche Entwicklung der Literatur, ein Kampf und eine Variation der mit ihnen verwandten Stile, die der Komparatist in der Literatur der verglichenen Völker vorfindet, obzwar es außer Zweifel steht, daß durch die Widersprüche und Ungleichheiten der gesellschaftlichen Entwicklung in den einander gegenübergestellten Literaturen auch Phasenunterschiede verursacht werden konnten, und die so miteinander verglichenen Phänomene — abhängig von der konkreten sozialen und historischen Entwicklung und von den literarischen Überlieferungen des betreffenden Volkes — im Schrifttum des untersuchten Volkes auch einen speziellen Charakter annehmen konnten. Es ist selbstverständlich sehr wichtig, daß nur miteinander in wirklicher konkreter Beziehung stehende Erscheinungen verglichen werden, denn ohne die Aufdeckung wirklicher Beziehungen würde sich nur eine fragmentarische Gruppe miteinander in Zusammenhang gezwungener Erscheinungen entwickeln. Auch hierfür können wir in der Geschichte der Komparatistik wohl einige Beispiele finden.

7. Nach der Feststellung der Ziele und Methoden der vergleichenden Literaturgeschichte wollen wir auch den Bereich ihrer Forschungen betrachten. Da dieser Wissenschaftszweig sich mit der Erforschung internationaler Beziehungen befaßt, kann auch diese Frage nicht gleichgültig sein. Haben sich die Forscher in der Anfangsperiode eklektisch nur mit dem Schrifttum gewisser Länder und Völker beschäftigt, oder hat sich ihr Interesse auch auf die Literatur fremder Erdteile oder gar der gesamten Erde erstreckt? Dies betrifft die Betrachtung der strukturellen Entwicklung der internationalen Zusammenhänge: wie nämlich das künstlerische Schwergewicht sich in den verschiedenen Epochen auf verschiedene Völker verlagerte, wie damit die Wirkungsstrahlen ständig wechselten, d. h. wie sich der internationale literarische Verkehr vollzog.

Auf die vorhin aufgeworfene Frage können wir kaum eine eindeutige Antwort geben, da auch dieses Problem in seiner Bewegung, in seiner Dilatetik erfaßt werden muß. In der Einleitung zu Goethes weltliterarischer Konzeption haben wir bereits betont, daß in den vorangehenden Jahrhunderten — infolge der Schwerfälligkeit des Verkehrs- und Nachrichtenwesens — die Welt in kultureller Hinsicht sozusagen mit Europa

<sup>35</sup> Schirmunski, V. M.: a. a. O.; Neupokojewa, I. G.: a. a. O.; Konrad, J. I.: a. a. O.; Sargina, L.: a. a. O. und Bojtár, Endre: Die vergleichende Literaturwissenschaft in der Sowjetunion seit 1960. Helikon, 1964. Nr. 1. S. 62—72.

gleichbedeutend war. Damit haben wir die Frage teilweise bereits beantwortet: die vergleichende literarische Forschung war in ihrer Anfangsphase überwiegend europazentrisch, d. h. es wurden bloß die sogenannten westlichen Literaturen miteinander verglichen. Die Vergleichen haben zuerst — wie wir gesehen haben — mit den Beziehungen der griechischen und lateinischen Literaturen untereinander eingesetzt, danach folgte allmählich die Vergleichung der antiken und modernen Literaturen, später wurden die modernen Schrifttömer einander gegenübergestellt und die Reihe wurde durch die Gegenüberstellung der westlichen und der orientalischen Literaturen abgeschlossen.

Der Europazentrismus der westlichen Literaturen hat also allmählich nachgelassen. Den Grund dafür müssen wir in jenem Sturm suchen, mit dem sich die außereuropäischen, zumeist orientalischen Literaturen im Laufe weniger Jahrzehnte durch Übersetzungen und Umarbeitungen das weltliterarische Bürgerrecht gesichert haben. Wir möchten unsere Beispiele nur aus einer, der deutschen Literatur anführen, um zu beweisen, daß Europa an der wunderbaren orientalischen Welt, die sich in ihrer Literatur offenbarte, nicht unberührt vorbeigehen konnte.

Goethes Initiative, den „Westöstlichen Divan“, haben wir bereits erwähnt. Schon dieses Werk ist unter dem Einfluß der Hafis-Übersetzung von Joseph von Hammer-Purgstall entstanden (1812) und bei seiner Entstehung haben auch andere Bearbeitungen orientalischer Werke mitgewirkt. Auch der „Westöstliche Divan“ ist wieder Ausgangspunkt und Muster für andere orientalische Bearbeitungen geworden, denn unter seiner Einwirkung haben in den zwei Jahrzehnten zwischen 1826—1848 eine Reihe von Werken die Aufmerksamkeit auf die literarischen Schätze des Orients hingelenkt und damit den bisher engen europäischen Horizont wesentlich erweitert. Allein durch den Fleiß Friedrich Rückerts (1788—1866) sind in diesen zweiundzwanzig Jahren die folgenden wichtigeren Übersetzungen und Bearbeitungen erschienen: Die Makamen des Hariri (1826), Teile aus dem Mahabharata (Nal und Damajanti) (1828), Hebräische Propheten (1831), Chinesisches Liederbuch (Schi-King) (1833), die Gitagovinda von Jayadeva aus dem Sankskrit (1837), die Geschichten von Rostem und Suhrab aus der Sahname (1838), Die Weisheit der Brahmanen (1836—39), eine arabische Volksliedsammlung: „Hamāja“ (1846), eine lyrische Sammlung von Kālidāsa mit dem Titel „Meghadūta“ (1847), — und dabei haben wir die Werke anderer Übersetzer und Bearbeiter nicht einmal berücksichtigt. Hier sei erwähnt, daß der in deutscher Sprache erscheinende farbenreiche Orient auch die Aufmerksamkeit der ungarischen Dichter und Literaturtheoretiker auf die bunte Poesie des Ostens hingelenkt hat (János Erdélyi, Károly Szász u. a.).

Die erwähnten Übersetzungen und eine Anzahl andere haben aber nicht nur die exotischen Literaturen dem Westen nähergebracht, sondern sie waren auch auf andere Weise erstrangige Mittel des literarischen Austauschprozesses zwischen West und Ost. Wie wir bereits gesehen haben, besteht eine hervorragende und wichtige Aufgabe der Wissenschaft von der Weltliteratur darin, die Prinzipien der Vermittlung jener wirklich bedeutenden Schöpfungen herauszuarbeiten, in denen Inhalt und Form eine untrennbare Einheit bilden und die als Muster und Beispiel für die eigene Literatur dienen können.

Die Übersetzer und Bearbeiter fremder Werke werden aber neben Erfüllung ihrer ästhetischen Aufgabe zugleich auch unermüdliche Vorkämpfer für die Völkerfreundschaft, da sie nicht selten literarische Ergebnisse voneinander entfernt liegender Länder und Gesellschaften vermitteln.

7. In unseren Ausführungen haben wir die gesellschaftlich, ideologisch und wirtschaftlich bedingte Notwendigkeit der Entstehung der Goetheschen Konzeption der Weltliteratur analysiert und auf Grund der verschiedenen Anschauungen, die sich im Laufe der Zeit entwickelt haben, auch den weitverzweigten Inhalt dieses Begriffs untersucht.

Anschließend haben wir uns mit der Entwicklung, der Zielsetzung, den Methoden und dem Bereich der angewandten Wissenschaft der Weltliteratur, der vergleichenden Literaturgeschichte beschäftigt.

Abschließend möchten wir betonen, daß die vergleichende Literaturwissenschaft, die — wie wir es gesehen haben —, über die völkischen nationalen Schranken hinweg die Literaturen aller Völker in ihr Forschungsgebiet einbeziehen will, zu rechtfertigen hat, wie weit jeweils der übernationale Rahmen auszudehnen ist, ohne mit Gewalt herangezogene Übereinstimmungen zu forcieren. Dies alles erfordert außer gründlichen Sprach- und Fachkenntnissen auch eine tiefe moralische Verantwortung, — ohne ein empfindliches literarisches Gewissen kann die Komparatistik nicht betrieben werden!

DR. ÁRPÁD BERCZIK

## GERHART HAUPTMANN „NAPLEMENTE ELŐTT” C. DRÁMAJÁNAK MAGYARORSZÁGI FOGADTATÁSA

A „Naplemente előtt” az egyetlen Gerhart Hauptmann-dráma, amely a nagy színházi sikerek közé számít Magyarországon. Tíz hónap sem telt el a berlini ősbemutató után, már 1932 december 3-án megtörtént a magyarországi premier is a Vígszínházban és egyike volt az évad legjelentősebb színházi eseményeinek. Körülbelül kilenc évvel később, 1942 február 12-én az újabb szereposztásban is kiemelkedő sikert aratott, elérte a 125. előadást, és az 1944 május 17-i felújítást is beszámítva, 1944 végéig 146-szor játszották. Nehéz viszonyok között újították fel 1946-ban a Józsefvárosi Színházban is. Huszonöt évvel az ősbemutató után, 1957 december 14-én harmadik szereposztásban került színre a darab az akkor Magyar Néphadsereg Színházának nevezett Vígszínházban. A három vígszínházi előadás együttes száma megközelíti a kétszázat, összesen 182.

A három sikeres sorozat három kiemelkedő nagy művész alakításához kapcsolódik, a harmincas évek elején Csontos Gyula, a negyvenes évek első felében Somlay Artur, 1957—58-ban pedig Ajtay Andor játszotta Clausen tanácsost, a dráma központi figuráját. Különösen Csontos és Somlay alakítása volt emlékezetes, mindkettő méltán állítható Ujházi Ede „Crampton mester”-e mellé, mint a három legzseniálisabb Hauptmann-tolmacsolás a magyar színpadon.

Sokszor játszották a „Naplemente előtt”-öt vidéki színpadokon is. 1933 június 23-án Szegeden, 1933 október 24-én Kolozsvárott, 1942 május 19-én Nagyváradon, 1942 október 21-én Szegeden, 1943 december 27-én Kolozsvárott mutatták be, s színre került 1942-ben Szatmárnémetiben és Újvidéken, 1946-ban pedig Hódmezővásárhelyen is. Legtöbb előadást Kolozsvárott ért meg, 1933-ban kilencet, 1943-ban hatot, összesen tizenötöt.

Különös, hogy mindezek az előadások Sebestyén Károly meglehetősen gyöngé fordításában hangzottak el. Ez a fordítás különben csak a Színházi Élet-ben jelent meg nyomtatásban, önálló kiadvány keretében nem került a közönség elé. Még 1957-ben is, amikor egyes kritikusok — pl. Antal Gábor a Népszabadságban — szóvá is teszik, hogy illet volna legalább kissé leporolni ezt az elavult átültetést, a Sebestyén Károly szövegét mondták a színészek. Háy Gyula kitűnő fordítása még nem kapott hangot, csak az 1962. évi centenáriumra kiadott válogatott Hauptmann drámák között szerepel. (Gerhart Hauptmann: Drámák, Budapest, 1962, Európa Könyvkiadó, pp. 519—620.). Megjegyzendő még,

hogy Sebestyén Károly fordítása a Reinhardt által átdolgozott négy felvonásos változat alapján készült s így magyar színpadon eddig ezt alkalmazták. Háty Gyula az eredeti ötfelvonásos változatot állította vissza jogaiba. Ez utóbbi variáció szerint Clausen tanácsos méreggel vet véget az életének, ezt a szöveget játssza az utóbbi években a berlini Deutsches Theater is.

A színházi előadások mellett két filmváltozatát is játszották nálunk a „Naplemente előtt”-nek. Először 1937-ben készült a drámából film, Emil Jannings-szal a címszerepben, másodszor 1957-ben, csaknem a színpadi felújítással egyidőben került a magyar mozikba a nyugatnémet filmváltozat.

A legelső hírt a „Naplemente előtt”-el kapcsolatban a Budapesti Hírlap 1931 augusztus 7-i számában olvashatjuk. Megtudjuk belőle, hogy Gerhart Hauptmann befejezte új drámáját, amelynek címét azonban egyelőre titokban tartják. Az azonban már nem titok, hogy a darabot Reinhardt rendezésében a Deutsches Theater mutatja be. Ugyanezt a hírt, ugyanezen a napon a 8 Órai Újság is leközli.

A Pester Lloyd két héttel később már többet tud. Még mindig nincs végleges címe a darabnak, melyet a költő Hiddensee szigetén fejezett be, de már ír a témáról.

„Es behandelt einen Stoff, der mit dem alten Lear-Problem eine gewisse Verwandtschaft hat. Die Aufführung soll im Deutschen Theater unter Reinhardts Regie bereits zu Beginn des Winters stattfinden.” (Das neue Drama Hauptmanns, Pester Lloyd-Morgenblatt, vol. 78, no. 188, 20. 8. 1931, p. 12.).

A 8 Órai Újság augusztus 23-án további részleteket közöl a darab tartalmáról.

„Tárgya egy hatvanötéves vállalkozó, akinek két felnőtt kereskedő és tanárfia van és aki öreg napjaira beleszeret egy leányba. Apa és fiúk között természetesen konfliktus támad. Akik ismerik a darabot, nem győzik magasztalni csodálatos költői erejét.” (Gerhart Hauptmann... 8 Órai Újság, vol. 17, no. 190, 23. 8. 1931, p. 10.).

A darab címét ugyancsak a 8 Órai Újság említi először:

„Gerhart Hauptmann első darabja, amelyet huszonhétéves korában írt, negyvenkét évvel ezelőtt ilyen címmel került színre: Napfelkelte előtt. Most, hatvankilenc éves korában, új darabot írt a költő. Új drámája egy öregember konfliktusát mutatja be felnőtt fiaival. És a darab címe — Naplemente előtt.” (Gerhart Hauptmann. 8 Órai Újság, vol. 17, no. 255, 10. 11. 1931, p. 8.). A Budapesti Hírlap ugyanezen a napon megemlíti, hogy az új Hauptmann-dráma egy modern Lear-motívumot dolgoz föl. Három nappal később a 8 Órai Újság megírja, hogy a darab még novemberben színre kerül Reinhardt berlini színházában. Ebből a lapból hallunk először arról is, hogy Emil Jannings játssza a főszerepet. Sem egyik, sem másik értesülés nem bizonyult igaznak, a „Naplemente előtt” csak 1932. február 16-án került színre és a főszerepet Werner Krauss alakította. A következő hetekben a Pesti Napló, a Pesti Hírlap, Az Est és az Újság is közölnek rövid híreket az új Hauptmann-bemutató előkészületeiről, a 8 Órai Újság, az Újság és Az Est rövid recenziót is közöl a berlini premierről. Pár nappal később a Pesti Napló így méltatja az új Hauptmann-darabot.



„A színháznak ez a Goethe-fejű, hetvenesztendős költő visszaadta önmagába vetett hitét. A színpadi hatásnak, a színpadi technikának, a színpad varázsának olyan virtuóztatásával babonázta meg Gerhart Hauptmann a Deutsches Theater ünnepi áhítatú közönségét, hogy ennek az estének visszhangja lesz mindarra felé, ahol színészek közönségnek színházat játszanak.” (R. L. A hetvenéves Gerhart Hauptmann új darabja és a színpad feltámasztása. Pesti Napló, vol. 83, no. 42, 21. 2. 1932, p. 21.).

Színházi lapjaink, a Színházi Élet és a Délibáb is megemlékeznek a berlini előadásról. A Délibáb azt írja, hogy hosszú idő után ez az első Hauptmann-dráma, amely nemcsak irodalmi, hanem igazi színpadi- és közönségsiker is. A darab hősről megállapítja, hogy Lear király civilben és Werner Kraussról, hogy a darabban élethűbb mint egy valóságos hetven éves titkos tanácsos. (Délibáb, vol. 6, 1932, no. 11, p. 60.).

Április végén a Délibáb szenzációként közli, hogy Gerhart Hauptmann százezer márkát kér a „Naplemente előtt” megfilmesítésének a jogáért. Júniusban pedig a Pester Lloyd bejelenti, hogy a Vígszínház megszerezte a darab előadási jogát és a premiért az 1932—33. évi szezon elejére tervezik. (Eine Hauptmann Novität im Lustspieltheater. Pester Lloyd-Abendblatt, vol. 79, no. 122, 4. 6. 1932, p. 5.).

A budapesti bemutatót azonban megelőzi a bécsi. A 8 Órai Újság 1932 július 12-i számában olvashatjuk, hogy október elején Gerhart Hauptmann-ünnepség lesz Bécsben, a szerző részvételével, s a Deutsches Volkstheater a „Naplemente előtt” című új Hauptmann-drámát adja elő.

A következő közlemény, mely a budapesti ősbemutatót készíti elő, a Pesti Napló július 24-i híre arról, hogy Sebestyén Károlyt, aki Gerhart Hauptmann művészetének kiváló ismerője, megbízták a „Naplemente előtt” lefordításával. A Pester Lloyd pedig július 31-én ismerteti a német költő hetvenedik születésnapjára tervezett ünnepi műsort. E szerint a Nemzeti Színház a „Crampton mester”-t és a „Bundá”-t, a Vígszínház pedig a „Naplemente előtt”-öt fogja színre vinni. (Gerhart Hauptmann-Feier in Budapest. Pester Lloyd-Abendblatt, vol. 79, no. 195, 31. 7. 1932, p. 3.). A Pesti Napló augusztus 14-i száma még úgy tudja, hogy Beregi Oszkár játssza majd a címszerepet, csak november 13-án írja meg a Magyarság, hogy Csontos Gyula játssza el a Vígszínházban azt a főszerepet, amelyet Berlinben Werner Krauss, Bécsben pedig Emil Jannings alakított.

A bécsi bemutatóról Az Est közöl több apró hírt október folyamán, november 5-én pedig a Pesti Naplóból arról értesülünk, hogy megkezdődtek a próbák. A Pester Lloyd november 15-én megírja, hogy a Vígszínház igazgatósága meghívta Gerhart Hauptmann-t, hogy vegyen részt a „Naplemente előtt” budapesti bemutatóján. Nem az első és nem is az utolsó magyarországi meghívás ez Hauptmann címére, aki azonban most sem jött el Magyarországra. A magyar nyelvű lapok közül az Újság és az Est is megírja a meghívás hírét.

A szereposztást november 27-én közli a 8 Órai Újság és az Újság. E szerint Csontos Gyula partnere Inken szerepében Tókes Anna lesz, a többi vezető szerepet Makay Margit, Somlay Artúr, Rajnai Gábor, Jávor Pál és Vágóné játsszák.

„A magyar színházak közül elsőnek a Vígszínház emlékezik meg Németország nagy drámaírójának, Gerhart Hauptmannak hetvenedik születésnapjáról, még pedig a legméltóbb formában: az író új darabjának, a „Napnyugta előtt”-nek bemutatójával, — írja a 8 Órai Újság november 29-én. — Ez a darab, amely egy öreg férfi szerelméről szól, új, nagy népszerűséget hozott Németországban az írónak és mély hatással járta végig a német színpadokat. Most a Vígszínház Sebestyén Károly fordításában és Csontos Gyulával a főszerepben e heti bemutatójának prezentálja a darabot, mint díszelőadást.” (Hauptmann-ünnep a Vígszínházban. 8 Órai Újság, vol. 18, no. 268, 29. 11. 1932, p. 6.).

Az Esti Kurir színházi rovata utal arra, hogy Hauptmann a darabot öt felvonásban írta meg, Max Reinhardt, a rendező alakította át négyfelvonásossá s nálunk is ebben a formában kerül bemutatásra.

Ugyanebben a cikkben olvashatjuk, hogy a színpadon felépített hatalmas könyvtárszoba falán Clausen tanácsos elhunyt feleségének életnagyságú portréja található. Ezt a képet a tanácsos — jelen esetben Csontos Gyula — összevagdálja, s mivel a színház ötven előadásra készül, ötven képet készített előre. (Érdekességek a Naplemente körül: Esti Kurir, vol. 10, no. 258, 30. 11. 1932, p. 10.). Ez a hír huszonöt évvel később, az 1957-es előadás idején, mint színes érdekesség újra felbukkan a Népakarat című lapban közölt képen. A kép a tanácsosné portréját ábrázolja s aláírása: „Ez a kép három órát él... A Néphadsereg Színháza „Naplemente előtt” előadásain eddig öt ilyen festmény — minden előadáson egy — esett áldozatul Ajtay Andor kétségbeesett ki-törésének. (Népakarat, vol. 3, no. 2, 3. 1. 1958, p. 3.).

„Napkeltétől — Naplementéig” című cikkében Magyarország december 1-i száma azt mondja el, hogy az új darabnak nincs tematikai kapcsolata a költő legelső darabjával. Nyilatkozik Sebestyén Károly, a darab fordítója és elmondja, hogy a két darab stílusa között sincsen semmiféle összefüggés. Arra is rámutat Sebestyén Károly, hogy véleménye szerint a darab szerzője és főhőse között összefüggés van, mert a szerelmi konfliktustól eltekintve a hősből rá lehet ismerni a költőre, aki meg akarja mutatni, hogy az a férfi, akinek hét évtized nyomja a vállát, társadalmilag és a munka frontján éppen úgy meg tudja állni a helyét, mint a fiatalabbak. (Magyarország, vol. 39, no. 270, 1. 12. 1932, p. 8.).

Az Est Csontos Gyulának, a darab címszereplőjének a nyilatkozatát közli:

„Ezt a szerepet Berlinben Werner Krauss kreálta, Bécsben pedig Emil Jannings játssza. Nem vagyok szerénytelen és meg is mondom, fel akarom venni velük a versenyt és azt hiszem, sikerülni is fog. Már játszottam Hauptmann-darabban, nagyon régen: a „Takácsok”-ban és a „Hannele”-ben. És szerettem volna a „Crampton mester”-ben is. Nem sikerült... Ez az új szerep módfelett érdekelt és izgat, ebben emberit lehet mutatni és szívet lehet éreztetni. Szeretném megmutatni benne, hogy mi is tudunk úgy színházat játszani, mint a németek.” („Szeretném megmutatni, hogy mi is játszunk úgy színházat, mint a németek.” Az Est, vol. 23, no. 270, 1. 12. 1932, p. 6.).

Mindezekből világosan kitűnik, hogy a „Naplemente előtt” olyan színpadi sikernek ígérkezett már az előzetes sajtóhangokból ítélve is,

amilyenre Magyarországon még nem volt példa Gerhart Hauptmann-darabbal kapcsolatban.

December 2-án és 3-án valamennyi jelentősebb budapesti napilap megemlékezik a főpróbáról. Az Esti Kurir színházi rovata újabb nyilatkozatot közöl a fordítótól a „Naplemente előtt”-ről.

„A Vor Sonnenuntergang abban különbözik Hauptmann többi darabjától, még társadalmi darabjaitól is, hogy a költő látható szándékossággal igyekszik elkerülni minden páthoszt. Egyszerű embereket a köznap egyszerű nyelvén igyekszik beszéltetni. Még ott is, amikor a darab hőse, Clausen a legnagyobb indulatban van és Lear király módjára átkozódik, kitagadva családját, Hauptmann egyszerű marad... A darab nyelve amellett, hogy egyszerű, még modern is, a szónak legjobb értelmében, egészen mai, nincs benne semmi a tizenkilencedik század végének társalkodó nyelvéből, noha ez érthető volna olyan írónál, aki mégis a tizenkilencedik században gyökerezik.” (Sebestyén Károly... Esti Kurir, vol. 10, no. 270, 2. 12. 1932, p. 10.).

Az Esti Kurir december 3-án azt is megírja, sokáig nem volt biztos, hogy Beregi Oszkár vagy Csontos Gyula játssza-e el a „Naplemente előtt” főszerepét és három színház versengett az előadás jogáért, míg végül a Vigszínház győzött. Már a főpróba előrevetítette a nagy siker fényét. A Pester Lloyd már a főpróbát ünnepi előadáshoz hasonlítja:

„Schon die Generalprobe hatte das Gepräge einer Festvorstellung, der ein erlesenes Publikum beiwohnte. Das volle Haus folgte dem Gang der Handlung mit gespannter Aufmerksamkeit und kargte nicht mit seinem warmen Beifall, der ebenso dem Werk wie der Darstellung galt. Nach dem dritten Akt erhielt Julius Csontos für die Gestaltung der Hauptfigur stürmische, fünf Minuten lang anhaltende Beifallsbezeugungen.” (Hauptmann Generalprobe im Lustspieltheater. Pester Lloyd-Morgenblatt, vol. 79, no. 273, 3. 12. 1932, pp. 7—8.).

A bemutató igazolta a várakozásokat. A kritikák mind a darabot, mind az előadást egyöntetű lelkesedéssel fogadták. Kárpáti Aurél írta a Pesti Napló, Porzsolt Kálmán a Pesti Hírlap, Gergely István a Budapesti Hírlap, Sebestyén Károly a Pester Lloyd, Relle Pál a Magyar Hírlap, Kállay Miklós a Nemzeti Újság, Ignótus Pál az Esti Kurir, Papp Jenő a Magyarság, Pünkösti Andor az Újság, Lengyel Ernő Az Est, m. o. a Neues Politisches Volksblatt recenzióját.

„A színlapot meghazudtolja a darab, — írja Porzsolt Kálmán a Pesti Hírlapban. — A Vigszínház azt hirdeti, hogy Gerhart Hauptmann hetvenéves jubileumán játsszák a Naplemente előtt című drámát. Friss, fiatalos erő lüktet azonban a darabban, amelynek témája is a legmodernebb. A németek Nobel-díjas legnagyobb élő költője, a színpadi realizmus megteremtője nehezen vergődött magasra; klasszikus darabjai vannak, de az élethez talán sohasem járt olyan közel, mint most. Tárnya izgató. Sikere szenzációs. Az öregember elkésett szerelmének drámáját adja és leleplezi, hogy sok modern családban a családfőt polip-karokkal ölelik át a családtagok, az öleléssel szípolozni akarják.

„Gerhart Hauptmann öregségében ez a szenzációs darab éppen olyan szellemi fellendülés, amilyen — a művében előforduló — érzelmi fellendülés gyakran előfordul sok egészséges öregúrnál, aki becsületes munká-

ban töltötte el az életét és megtakarította magának a jóegészséget egy második becsületes házassághoz.

„Minden alakját az életből vágta ki. Közöttünk járó típusok elevednek meg: az emberi hálátlanságnak társadalmi és családi álarca bújtatott vérszopói.” (Porzsozt Kálmán: Naplemente előtt. Gerhart Hauptmann színműve a Vígszínházban. Pesti Hírlap, vol. 54, no. 273, 4. 12. 1932, p. 17.).

Kárpáti Aurél a Pesti Naplóban ugyancsak azt emeli ki, hogy igazi drámát látott a közönség a színpadon és egy nagy költő diadalát.

„Végre egy igazi dráma. Egy nagy egyéniség élet-halál küzdelme, középszerű családjá — talán az egész mai társadalom — és annak minden hazug konvenciója ellen. És egy nagy költő gyönyörű diadala a már-már hitelevesszett színpadon, amelynek deszkái az ő kemény és bátor dobantására egyszerre megint a világot jelentik. Váratlan meglepetés, döbbenetes élmény. Felejthetetlen találkozás a hetvenesztendős Hauptmann Gerharttal, akit jubiláris alkalom nélkül is hódolattal kell most köszönteni, mert remekművet írt. Remekművel ajándékozta meg ezt a remeklésektől elszokott, kontároktól hemzsegő kort. Ő, a csodálatos öreg, aki úgy üt szét ma itt, telhetetlen és tehetetlen fiatalok között, mint vén Toldi egykor, súlyos mondanivalóval bélelt, kopott menteujját meglengetve s mindjárt előljáróban azzal a dokumentált tanulssággal szolgálva, hogy a kiéltnék hitt formát is meg lehet tölteni új tartalommal.” Kárpáti Aurél: Naplemente előtt. A Vígszínház szombati Hauptmann bemutatója. Pesti Napló, vol. 83, no. 273, 4. 12. 1932, p. 22.).

Kállay Miklós, a Nemzeti Újság kritikusa Goethe híres „Marienbadi elégiá”-jának bevezető sorait idézi, amelyet Clausen tanácsos mond Inkennek, amikor szerelméről beszél.

„A hetvenéves Hauptmann megírta a hetvenéves férfi drámáját. Mi lehet tragikusabb egy vénülő férfin, mintha egy harmonikus élet csúcán későn gyulladt lobogással beleszeret egy ifjú lányba és ez az ellentmondásokkal teli, de ellenállhatatlan érzés meghasonlásba kergeti önmagával és családjával. Ilyen őszintén, ilyen lélekbeemarkoló mélységgel és lenyűgöző realitással ezt a drámát csak hetven éves férfi írhatta meg, aki még hozzá olyan költő is, mint Hauptmann s megsejthette-e megrázóbb erővel ezt az indulatot másban, mint Goetheben, akinél a világ legcsodálatosabb költőgéniuszának egyre tisztultabb életmagasságokban járó harmóniáját dülta fel ennek az érzésnek válsága.

„Clausen tanácsos, a darab hőse, maga a Goethén átnemesedett Hauptmann — ki tudja, mennyi ebben a tragikus vergődésben az egyéni átélés lírája? — a marienbadi Elégia testté vált szenvedése, amely tragikus összeroppanásában Shakespeare árnyékába jut.” (Kállay Miklós: Naplemente előtt. Gerhart Hauptmann-bemutató a Vígszínházban. Nemzeti Újság, vol. 14, no. 273, 4. 12. 1932, p. 19.).

Ami a színészi teljesítményeket illeti, Csontos Gyula alakításának dicséretére a legfelsőbbfokú jelzőket keresik a lapok.

„A sok sablon után, ami a kritikus életét olyan sivárrá és reménytelené pusztítja, végre valahára ismét egy színészi mestermunka: Csontos Gyula Clausen tanácsosa, — lelkesedik Gergely István a Budapesti Hírlapban. — Végre valami, ami nem theatrum, hanem igazság, nem reprodukció, hanem alkotás, nem szerep, hanem ember. A rendkívüli

egyéniségnek belső jelentősége külső eszközök nélkül, a lelki élmények tolmácsolásának elemi monumentalitása, végül a technikának tökéletes eltüntetettsége: e ritka erények teszik ki a lényegét ennek a klasszikus alakításnak. És anélkül, hogy „a szép öreg urat” aláhúzná, sőt minden hiúság nélkül, csak lelki módozatokkal, Csontos teszi lehetővé, hogy Inken odaadó szerelmét az öreg ember iránt minden kérdőjel nélkül természetesen tartssuk. Mellette Tőkés Anna meleg egyszerűséggel, nyílt, tiszta tekintettel, sugárzó becsületességgel tette meggyőzővé Inkennek különben könnyen félreérthető alakját. Elsőrangú lélektani studium Makay Margit púpos vénlánya az önfeláldozó jóság és az álnok önzés rembrandti összekeveredtségével. Rajnay Clausen tanácsos önző vejének személyében kegyetlenül pofozott elibénk egy ordenaré frátert.” (Gergely István: Naplemente előtt. A Vigszínház ünnepi Hauptmann bemutatója. Budapesti Hírlap, vol. 51, no. 273, 4. 12. 1932, p. 15.).

Kárpáti Aurél annyira kiemelkedőnek tartja Csontos alakítását, hogy más színésztől alig emlékezik meg.

„A vigszínházi együttes játékaiból egyetlen alakítás emelkedik a költő emberábrázoló művészetével egy rangra: a Csontos Gyuláé, Clausen tanácsos szerepében. A kivételes tehetségű, nagy művésznek legteljesebb és legemlékezetesebb diadala ez. A kiformálás és életrekeltés remeke. Egyszerűségében monumentális, szuggesztivitásában élményszerűen megrendítő, mint maga a dráma, amely elsősorban rajta keresztül fejeződik ki.” (Kárpáti Aurél: i. m.).

Papp Jenő a Magyarságban azzal végzi a darab méltatását, hogy megállapítja: e mű előtt levett kalappal tisztelgünk. Ebből a gondolatmenetből kiindulva beszél a két főszereplőről.

„Majdnem ugyanez a tisztelgés illeti meg az előadást is. Két szereplő lendül föl az alkotás magasságába: Csontos Gyula és Tőkés Anna. Csontos Gyula egy birodalom gazdagságával lepi meg az embert, amelynek neve lélek. Komoly feladatot kapott és méltó volt rá. Tőkés Anna elcsitít minden kételkedést, amely a túlnemes leányzót fogadja, győzi a szerepet belső tűzzel, az átélés forrásával és lebilincselő, szerény jósága megmenti ezt az alakot olyannak, aminőnek Hauptmann álmaiban elképzelte: remegő napsugárnak. A harmadik élmény: Makay Margit púpos és odaadó vénlánya. Finom munka volt. Művészet.” (Papp Jenő: Magyarság, vol. 13, no. 274, 4. 12. 1932, p. 21.).

Folyóirataink is részletesen foglalkoznak a „Naplemente előtt” nagy színpadi sikerével. A Nyugatban Schöpflin Aladár, haladó baloldali fiatalokat tömörítő folyóiratunkban, A Toll című lapban a Kézai Simon álnéven író Hevesi András, az Új Időkben az Ebeczky György álnéven író Serák Julianna, a Napkeletben Rédey Tivadar, a Protestáns Szemlében Vajthó László, az Életben Berényi László, a Délibábnak Forró Pál foglalkozik a bemutató eseményeivel és elemzi a költő új darabját.

A legalaposabb, legrészletesebb, a darab problematikáját legsokoldalúbban vizsgáló elemzést Schöpflin Aladár adja a Nyugat hasábjain. Azzal kezdi, hogy a harmincas évek elejének közvéleménye általában a fiataloknak az érvényesüléshez való jogait hangsúlyozza s ebben a közhangulatban merészség számba megy, ha a hetvenedik életévét betöltő költő az öreg ember jogáért emel szót.

„Az öreg embernek ne legyen joga az élethez, a szabadsághoz, az örömhöz, csak azért, mert öreg? Nagy alkotások talapzatán áll, kivívott magának tehetségével, erejével, szellemének emelkedettségével mindent, amit vagyon, tekintély, közbecsülés adhatnak. És most ez mind megsemmisüljön, a helyzete, a társadalomban, megszerzett hatalma rommá legyen, geniósan felépített és megszervezett életmunkája silány, gyűlöletes kezekbe kerüljön, a gyermekei megbecstelenítetteknek érezzék magukat és gazul apjuk ellen forduljanak csak azért, mert még nem érzi magát a sutba való öregnek, még férfinak érzi magát, még szeretni akar és tud s még szerelmet tud ébreszteni egy finom, bájos teremtésben?

„Erre a drámai erővel felvetett kérdésre Hauptmann drámai erejű nemmel felel. Az ő öregje, Clausen titkos tanácsos belehal a nagy izgatlomba, de nem hal vele az igazsága. Sőt halálával még nyomatékosabbá válik. Az öreg ember is szabad a cselekedeteivel, nem tulajdona senkinek, emberi függetlensége ellen támadni bűn.” (Schöpflin Aladár: Bemutatók. Nyugat, vol. 25, 1932, no. 24, p. 640.).

A cikk további részében azt elemzi, hogy Clausen tanácsos magasan a környezete fölött áll, s hogy gyermekei vele szemben a kicsinyes gondolkodást és az önző anyagi érdek féltését képviselik. Kitér arra is, hogy a költő nagy tapintattal kiküszöböli a téma kényes elemeit és Clausen egyéniségének ismeretében elhihetőnek tartjuk, hogy a húszéves fiatal lányban őszinte szerelem ébredhetett a hetven éves öregember iránt. A tanulmány legjobb részlete azonban a Csontos Gyula színészi teljesítményével foglalkozó bírálat, mely a színészi alakítás magas színvonalú elemzésének mintaképe lehet.

„Hauptmann drámája mint színpadi mű is azért rendkívüli, mert főalakjának megjátszásában rendkívüli színészi egyéniséget tételez fel. El sem lehet képzelni, hogy egy középszerű színész Clausen szerepében el tudja fogadtatni a költőnek akár igazságát, akár szépségét. Clausen tulajdonképpen egy nagy prestige. Ezt megteremteni a színész feladata, de csak akkor tudja megteremteni, ha ő benne is van prestige. Csontos ezt tökéletesen meg tudja csinálni. Most látjuk igazán, mekkora értéke ez a művész a magyar színpadnak. Játszott szerepeket a nagy tragikumtól a legalantasabb bohócságig... Mindig problematikus művész volt, vitatkozni kellett róla. Most, a Clausen szerepében, talán pályáján először, nemcsak felül áll a vitán, hanem kívülre is. Játéka a legnagyobb teljesítmény, amit színész elérhet: a maga eszközeivel hibátlanul végzi azt, amit a költő rábízott. Pedig sokat bízott rá: azt, hogy személyi súlyával tegye teljessé, amit a költő a helyzetek felállításának és a szavak megválogatásának művészetével csak jelzett, de amit a színész fizikai és szellemi képességeinek kell a színpadon élővé tenni. Egészen megmagyarázhatatlan, hogy tudja csinálni, de mikor Clausen titkos tanácsos, akiről még nem tudunk semmit, csak amit a rövid első jelenetekben hallottunk, belép a színpadra, azonnal, az első pillanatban érezzük a tekintély méltóságát, az életnagyságnál nagyobb embert. És ezt a méltóságot soha nem veszti el, sem a szerelmi ellágyulás pillanatában, sem a féktető indulat viharzásában. Mikor barátjával, Geiger tanárral beszélget a saját dolgairól, egészen fesztellenül, kigombolkozva, mikor Inkennel ellágyulva a líráját mondja, a fesztelenségében és az ellágyulásában mindig megvan a méltóság és éppúgy megvan akkor is, amikor magából végsőig kikelve

előzi az ebédlőasztaltól a családját. A darab sorsa kizárólag az ő játékára van bízva és ő viszi sikerre. Amit csinál, az igazolása a magyar színművészetnek. Clausen szerepében elérte egy érdekes és jelentős színészi pálya tetőpontját.” (Schöpflin Aladár: i. m., p. 641.).

A többi folyóiratokon is hasonló gondolatok húzódnak végig: az író és a hős lelki azonossága, a mű nagyszerűsége és a költői diadala.

„A hős elbukik ebben a küzdelemben, de az író győz.” — állapítja meg az Élet c. folyóirat recenzense. (Berényi László: Naplemente előtt. Élet, vol. 24, 1933, no. 3, p. 48.).

A Protestáns Szemlében Vajtó László ezt így fejezi ki:

„A sokat játszott és még többet vitatott Hauptmann megtisztulva, lehiggadt művészete teljességében, a goethei egyszerűség birtokában nyugodtan tekinthet vissza a nagy útra, melyet a Napkelte előtt-től a Naplemente előtt-ig megjárt. Ez a nagyszerű öreg eljutott egy örök emberi hanghoz; közvetlenül szól a világ bármely színpadán, mindenki nyelvén mindenki lelkéhez.” (Vajtó László: Színházi Szemle. Protestáns Szemle, vol. 42, 1933, no. 1, pp. 54—55.).

A Toll cikke a dráma finom és gazdag szövésére hívja fel a figyelmet, válaszolja azt az utat, amelyet Hauptmann Ibsen követjeként kezdve eddig a goethei vonásokat viselő darabig megtett.

„Ahogy a darab tovább megy a maga halk, csak néhányszor robbanó pályáján, a német kultúra különböző rétegei, elfelejtett érzésmódok kerülnek felszínre, mintha a németiség összes lappangó tendenciái Hauptmannban futnának össze. Megismerkedünk Gretchennek is, akit ebben a darabban Inken Petersnek hívnak, és aki nem is karakter, hanem mélyebb annál: a férfi örök erotikus álmképe. Abban a rousseau-ian idilli és shakespeare-i jelenetben, mikor az öreg tanácsos megpillantja a fiatal leányt a gyerekei között és ujjára húzza az aranygyűrűt, a néző már érzi ennek a késő vonzalomnak egész meghatározó emberiességét és tragikus képességét. De legmagasabbra a két utolsó felvonásban nő a darab, mikor a család megszervezett közepszerűsége legázolja, letaglózza a nagyszerű aggastyánt. Még az antik tragédia kórusa sem hiányzik ebből a műből. Az egyik szereplő, a tanácsos öreg barátja, a cambridge-i egyetemi tanár, mindössze azt a szerepet kapta, hogy jelen van és csendesen, fátyolozott hangon kommentálja a tragédiát.” (Kézai Simon: Naplemente előtt. A Toll, vol. 4, 1932, no. 7, pp. 274—276.).

Rédey Tivadar a Napkeletben megállapítja, hogy Hauptmann ezzel a legjobb színművével a polgári drámát megegyezően fellendítette az általános emberi érvényű tragédiának abba a magasságába, melybe utoljára talán Ibsen „Rosmersholm”-ja emelkedett.

„Az egykori szobrászművész itt Clausen lélekrajzával megteremtette félszázados drámaírói pályájának Rodin-i értelmében vett legmonumentálisabb alkotását. Csontos Gyula színészi génusza is delelőjére hágott ezzel a feladattal. A szenvedély átélt őszintesége, a színpadi szövegen és gesztuson teremtő ihlettel felülemelkedő igaz, az önfegyelemtől az extázisig ívelő embersége, előkelő gyengédsége és félelmetes bilincsmegrázása: a magyar színjátszás legemlékezetesebb lapjaira tartozik. Az átlagos közönség majd alakításának legkiemelkedőbb oromdiszeit fogja bámulni, az értőbb kritika játéknak egyenletes grandiozitása előtt hajtja meg

zászlaját.” (Rédey Tivadar: Naplemente előtt. Gerhart Hauptmann színműve a Vígszínházban. Napkelet, vol. 38, 1932, no. 50, pp. 741—742.).

A kritikák hangja igazolja azt a megállapítást, hogy Gerhart Hauptmann drámáinak magyarországi pályafutása alatt addig csupán egyszer találkozott egymással a nagy szerep és a színpad óriása, úgy, mint most Clausen tanácsos és Csontos Gyula, harmincöt évvel korábban a Nemzeti Színház deszkáin: Crampton mester és Újházi Ede.

A bemutató utáni hetekben is szokatlanul sokáig foglalkoztatja a darab az irodalmi közvéleményt. Az Újság december 6-án „Hauptmann Pesten” címen, az Esti Kurír pedig december 7-én színházi rovatában lényegében hasonló tartalmú cikkben írja meg, hogy Gerhart Hauptmann levélben válaszolt a Vígszínház igazgatóságának arra a levelére, mely meghívta Budapestre, a „Naplemente előtt” bemutatójára. A költő köszönetét fejezi ki a Vígszínháznak a darab színrehozataláért, örül a sikernek, melyet darabja a kritikák tanúsága szerint a magyar közönség előtt aratott és megígéri, hogy kora tavasszal ellátogat majd Budapestre és akkor felolvasást tart.

December 13-án az Esti Kurír szokásos színházi rovata teljes egészében a „Naplemente előtt” nagy sikerével foglalkozik.

„Mondják — írja többek között —, hogy amikor a nagy Hauptmannnak a Naplemente előtt pesti premierjén jelen volt megbízottja beszámolt a Vígszínház előadásáról és órákon át méltatta Clausen tanácsos pesti alakítóját, Csontos Gyulát, a halhatatlan drámaíró így szólt:

„— Amit ön elmondott nekem, abból azt következtetem, hogy Budapesten van a legnemesebb Clausenem. Szeretném személyesen megköszönni a művésznek, hogy megértett engem.” (Kardos István: A függöny mögött. Esti Kurír, vol. 10, no. 278, 13. 12. 1932, p. 8.).

Budapestre ugyan nem jött Hauptmann, de mint 1933. január 3-án a Pesti Napló megírta, Rómába elment, személyesen vezette a próbákat és megjelent a bemutaton is. Igaz, ezekben a napokban Rapallóban üdült, ahol egy magyar újságírónek nyilatkozott a „Naplemente előtt” sikeréről is. (Bárdos — Féltoronyi Magda: Naplemente Rapallóban. Pesti Hírlap, vol. 44, no. 4, 5. 1. 1933, p. (13.). A darab azonban táblás házak mellett ment továbbra is, ami ezekben az időkben nagy ritkaság volt. A Pester Lloyd január 11-én méltatja a darab 25-ik előadását.

„Die fünfundzwanzigste Aufführung des Werkes ist nur das äußere Zeichen eines der edelsten Erfolge des Lustspieltheaters, die diese Bühne seit ihrem siebenunddreißigjährigen Bestand heimgebracht hat. Die große und treue Gefolgschaft, die das Budapester Publikum dem Meisterwerke des jugendlichen Dichtergreises geleistet hat in einer Zeit der Entwertung der Theaterwerke, ist wohl das höchste Maß, mit dem dieser Erfolg nach seinem Innwert gemessen werden kann. Der stolze Abend des Lustspieltheaters verlief denn auch in einer Weise, die ihn zu einem literarischen und künstlerischen Fest erhob.” (Lustspieltheater. Pester Lloyd — Morgenblatt, vol. 80, no. 8, 11. 1. 1933, p. 7.). Megemlékeznek a huszonötödik előadásról a magyar nyelvű lapok is, a Népszava, a Pesti Napló, a Budapesti Hírlap, a Magyarság, a Magyarország, az Esti Kurír. És 1933 március 31-én a Pester Lloyd már az 50. jubileumi előadásról ír, amely még mindig telt házak mellett került sorra. (Lustspieltheater. Pester Lloyd-Morgenblatt, volt, 80, no. 73, 31. 3. 1933, p. 7.).



A vígszínházi nagy siker idején két nemzetközi hír egészíti ki még a „Naplemente előtt” magyar sajtóvisszhangját. Az Est február 24-én megírja, hogy a „Naplemente előtt” Bécsben a Deutsches Volkstheaterből átkerült Ausztria reprezentatív színházába, a Burgtheaterba. A címszerepet itt nem Jannings, hanem a berlini Clausen, Werner Krauss fogja játszani. A másik hír egy fél esztendővel későbből, augusztus 9-ről származik a Pesti Naplóból: A jövő héten megkezdik Londonban a „Naplemente előtt” próbáit. A londoni Queens Színház tűzte műsorára Hauptmann művét, a főszerepet Werner Krauss angolul játssza el.

1933. június 22-én a szegedi Nemzeti Színház mutatta be a „Naplemente előtt”-t. A lapok kritikái méltatják a darabot, újat a budapesti bemutató után természetesen inkább csak az előadásról tudnak már írni. A címszerepet Szegeden Derék János alakította, akinek ez volt a búcsú-fellépte, mielőtt Budapestre távozott. A Délmagyarország, a Szegedi Napló, a Szegedi Új Nemzedék egyaránt kivételes képességű művésznek tartja Derék Jánost, aki emlékezetes művészi élménnyé avatta az estét. Dicsérik partnernőjét, az Inkent játszó Könyves Tóth Erzsit is.

1935-ben a „Naplemente előtt” ötletéből „Alkonyati vihar” címen filmet csináltak. Nem tudjuk, mennyi maradt meg az eredeti hauptmanni elképzelésből az amerikai filmen. (Naplemente Hollywoodban. Színházi Élet, vol. 25, 1935, no. 7, p. 73.). A következő évben Berlinben is tervezik a darab megfilmesítését, mint arról a Tolnai Világlapja és az Est beszámol, s a tervekből 1937-re valóság is lesz. A 8 Órai Újságból olvashatjuk 1937. szeptember 8-án, hogy a „Naplemente előtt” című film, mely Gerhart Hauptmann világhírű szindarabjából készült, a legnagyobb művészi teljesítmény nagy aranydíját nyerte el a velencei filmvilágversenyen. (Gerhart Hauptmann... 8 Órai Újság, vol. 23, no. 204, 8. 9. 1937, p. 9.). Két nap múlva hírt ad a lap arról, hogy a velencei Biennálén a darab még egy nagy sikert ért el, Emil Jannings, a darab főszereplője megkapta a legnagyobb színészi alakítás jutalmazására kitűzött díjat is. (Emil Jannings. 8 Órai Újság, vol. 23, no. 205, 10. 9. 1937, p. 2.). A kiüntetett darab hamarosan eljutott Budapestre is. A Pester Lloyd már szeptember 15-én megírja, hogy a filmet nálunk is játszani fogják. A darab egyébként Németországban „Der Herrscher” címen került bemutatásra és a befejezése eltér a színpadi változatétól. Az átdolgozás — Thea von Harbou munkája — nem vált a mű előnyére.

Nálunk novemberben mutatták be a filmet. Az Esti Kurír ezt írja róla:

„A tegnap esti premiernap nagy attrakciója Emil Jannings új filmje, a „Naplemente előtt”, amely tudvalevően az idei velencei nemzetközi verseny első díját nyerte el. Ezúttal tehát a film vásznán elevenedik meg Gerhart Hauptmann robusztus drámája teljes hűséggel, de plusznak még azokat az igen jellemző és hatásos lokál-kulöröket is adja, amelyekkel a színpad kénytelen-kellefen adós marad, így a nagy Clausen-művek gígászi képét, a folyton dolgozó vaskohók tűzének és dobogásának állandó aláfestő fényét és zenéjét. A mese csak a legvégén tér el a Hauptmann-drámától, a filmen Clausen nem hal meg, és ha nem is a szerelem, de a munka happyendjét kapjuk.” (Zilahy Irén és Emil Jannings. Esti Kurír, vol. 15, no. 211, 17. 11. 1937, p. 11.). A cikk címe egyébként úgy jött létre, hogy két filmbemutatóról számol be, s a másiknak Zilahy Irén volt

a főszereplője. Ami különben a díjnyertes Jannings-filmet illeti, valószínűleg szükség volt Jannings minden művészetére, hogy a filmnek sikere legyen, amelyben semmit sem változtattak meg, csak — a lényegét. Képzeli el a „Lear király”-t, amelynek végén Lear visszaül a trónjára.

1937 egyébként Hauptmann születésének 75. évfordulóját is hozta, nálunk éppen ezekben a napokban volt a film bemutatója. A 8 Órai Újság megírja, hogy Berlinben két színház is díszelőadást rendezett Gerhart Hauptmann 75. születésnapja alkalmából, s a Rose Színház a „Naplemente előtt”-től újította fel. (Berlinben... 8 Órai Újság, vol. 23, no. 264, 20. 11. 1937, p. 6.).

1942-ben teljesen új szereposztásban mutatták be a Vigszínházban a „Naplemente előtt”-öt. Ez a bemutatónak is tekinthető felújítás ismét egy nagy magyar színész felejthetetlen alakításával nőtt össze, Somlay Artur Clausen tanácsosával.

A Pester Lloyd 1942. január 21-én ír először a készülő felújításról, s később is többször említi a Vigszínház előkészületeit. A Délibáb című színházi lap beszélgetést közöl Somlay Arthurral, aki Nagyváradon készült a nagy feladatra. (A.: A színház feladata, hogy a tömeget fölemelje magához. Délibáb, vol. 16, 1942, no. 5, p. 6.). A lap következő, hatodik száma Sándor Izabellánál tett látogatásról közöl riportot, aki Bettina szerepét tanulja. A 8 Órai Újság pár nappal a bemutató előtt áttekinti a „Naplemente előtt” eddigi történetét. (Évtizedes irodalmi csata a „Naplemente előtt” körül. 8 Órai Újság, vol. 28. no. 29, 6. 2. 1942, p. 4.).

A főpróba február 11-én ment végbe. Az előző napokban főként a Pester Lloyd, a 8 Órai Újság és az Esti Kurír foglalkozik a közelgő eseménnyel, Az Esti Kurír február 11-én a „Naplemente előtt” régi szereplőiről ír, a 8 Órai Újság a hét kiemelkedő színházi eseményeként várja a bemutatót.

A színházi kritika a Pester Lloydban Keresztúry Dezső, a Pesti Hírlapban Szegi Pál, a Magyar Nemzetben Galamb Sándor, a Nemzeti Újságban Kállay Miklós, a 8 Órai Újságban Csák Zoltán tollából származik, az Esti Kurír recenzióját szerzője G. szignóval látta el. Szegi Pál a következő napon, február 14-én még egy külön méltató cikket szentel Somlay Artur játéknak. (Szegi Pál: Somlay Artur Clausen tanácsosa. Pesti Hírlap, vol. 64, no. 36, 14. 2. 1942, p. 8.).

A napilapok kritikái többnyire nem hoznak sok újat a kilenc év előttihez képest, legalábbis ami a színpadi művet illeti. A legtöbb újat Keresztúry Dezső mondja a Pester Lloydban azzal, hogy elemzi a naturalista és a romantikus elemek keveredését a költő életművében.

A folyóiratokban a Magyar Csillag kritikáját szintén Keresztúry Dezső, az Új Időkét Kárpáti Aurél, a Hídét Féja Géza, a Magyar Szemléét Staud Géza, a Vigiliát Possonyi László, a Katholikus Szemléét Szira Béla, a Délibábét Harasztos Albert írta.

Keresztúry Dezső a Magyar Csillagban hivatkozik arra, hogy a lap elődjének, a Nyugatnak, 1932-es évfolyamában Schöpflin Aladár részletes bírálatot írt a darabról, s ehhez ma sem igen van hozzátenni való. Egy-két érdekes szempont azért mégis felmerül a cikkben. Elsősorban az, amit a darab felépítéséről ír a szerző.

„Gerhart Hauptmann színműve, a „Naplemente előtt”, amelyet a Vigszínház újítt fel, szerepdarab. Ezt a jellegét még csak kiemeli a mód, ahogy megrövidítve színpadra alkalmazták. Az eredeti öt felvonásos műben a világ aljasságától megcsömörlött főhős, stoikus filozófiájához híven, önszántából vet véget életének, az átdolgozásban, amely az utolsó felvonást elhagyja, indulata öli meg. Az előbbi megoldás drámaibb is, nemesebb is: a hős jellemének a nagyságon túl valami tragikus színezetet is ad. De az átdolgozás sem tudja a dráma értékeit elhomályosítani. Ezek csaknem kizárólag a kitűnő színpadi író remeklései, a kétarcú, költő-mesterember Hauptmann fölényes mesterségbeli tudásának bizonyítékai. A hetvenedik évében járó nagy német író kalandos s változatos költői kísérletek közben ismét meg akarta mutatni, hogy a realista színműnek épp olyan mestere még, mint fiatal korában s valóban a „Naplemente előtt” minden ízében nemes anyagból s a legfinomabb eszközökkel készített munka. A rutintól megóvjá az, hogy valódi költő alkotása s méginkább az, hogy a lírai részvét forró áramai járkák át. A darab az öreg ember jogáról szól s egy kivételes egyéniség összeomlását mutatja be drámailag s emberileg egyaránt mesteri módon.” (Keresztúry Dezső: Színházi bemutatók. Magyar Csillag, vol. 2, 1942, no. 3, p. 180.).

Kárpáti Aurél az Új Idők hasábjain nagyjából ugyanazt mondja el a „Naplemente előtt”-ről, mint kilenc évvel korábban a Pesti Naplóban írt kritikája.

Féja Géza a Hid című folyóiratban azzal kezdi tudósítását, hogy szemére veti a Vigszínháznak, ahelyett, hogy új darabot mutatott volna be Hauptmann életének gazdag terméséből, megelégedett a felújítással, s ezzel bizonytságot tett színházi kezdeményezéseink tehetetlensége mellett.

„A felújítás igen érdekes kérdést vet fel — írja Féja Géza az előadásról és a színészi teljesítményekről —, fejlődött-e kilenc esztendő óta színházi kultúránk? A „Naplemente előtt” bemutatója elsőrendű teljesítmény volt; elmondhatjuk-e ugyanezt a felújításról? A „Naplemente előtt” főalakja Clausen, hetvenéves vagyonos üzletember a klasszikus polgár fajtájából. Inkább tudósnak tetszik, a szellem és a gyakorlati élet tökéletes emberi harmóniává szövődött benne. Felesége meghalt, gyermekei pedig elsatnyultak az öreg tölgyfa árnyékában. A nagy aggastyán életéről a „naplemente előtt” megegyeszer csodálatosan kivirulnak, belesteret egy fiatal lányba, elkergeti kétségbeesett gyermekeit, akik nem tudják megérteni a különös embert, érdekvédelmi szövetséget kötnek, gondnokság alá helyeztetik apjukat, akit megöl ez a kíméletlen lépés.

„Az öreg tölgyfát a bemutató alkalmával Csontos, most pedig Somlay játszotta. A két nagy színész alakítása egyenrangú, bár merőben különböznek egymástól. Csontosban inkább az utolsó virágzásba törő ösztönök forradalma nyilatkozott meg, Somlayban a nagy intellektus merész, éles fénye. Csontos közelebb állott a mi kelet-középeurópai eszményeinkhez, Somlay is úgy magasodik fel a színpadon, mint egy óriás a törpék közül. ményebb, több van benne az északi ember világából. Színészeink sokat tanulhatnak a gögös, haragos, autonómlelkű Somlay művészi alázattól: tökéletesen beilleszkedett Hauptmann légkörébe s egy tapodtat sem alkudott el alsóbbrendű közönséghatások kedvéért.” (Féja Géza: Két bemutató. Hid, vol. 3, 1942, no. 8, p. 15.).

Keresztúry Dezső már említett írásában szintén azt emeli ki Somlayval kapcsolatban, hogy ragaszkodott a hauptmanni elképzelésekhez.

„Clausen tanácsost Somlay Artur vitte színpadra. Ez a hatalmas öregúr nemcsak a költő szándéka szerint emelkedik ki környezetéből, Somlay is úgy magasodik fel a színpadon, mint egy óriás a törpék közül. Csupa méltóság és frissesség, csupa báj és nagyság, csupa kultúra és spontán életerő: igazán jelentékeny ember, a nemes nagypolgári életforma ritka képviselője. De nem magyar úr; alakításának egyik finom értéke az, hogy megérezte s éreztetni tudta az alak jellegzetesen német voltát.” (Keresztúry Dezső: i. m. pp. 190—191.).

Possonyi László a Vigiliában azt írja, hogy Somlay alakítása shakespeare-i magasságokba emelkedett, Szira Béla a Katholikus Szemlében így hasonlítja össze Csontos és Somlay Clausenjét.

„Csontos keményebb egyéniséget szikráztatott elő szerepéből, ki-robbanása egy hetvenéves korában is egészséges ember viaskodása volt a társadalmat, mint ellenerőt jelképező, őt gúzsbakötni kívánó család ellen, Somlay puhább lelket, érzékenyebb belsőt mutat, sebezhetőbb családi érzéseiben s szinte azért roppan össze, mint modern Lear király, mert nem talál senkit gyermekei közül, aki nemcsak szánná, de harcolna is érte.” (Szira Béla: Színház. Katholikus Szemle, vol. 56, 1942, no. 3, pp. 93—94.).

Valamennyi kritika megegyezik abban, hogy az előadás egésze alatta maradt az 1932-inek, nem utolsó sorban azért, mert míg Tőkés Anna helyenként méltó partnerévé tudott válni Csontosnak, addig Fényes Alice, az 1942-es Inken Peters, félreértette és ezért elhibázott stílusban játszotta a fiatal lányt.

1942-ben több vidéki városban is előadták a nagysikerű Hauptmann-darabot, többnyire Somlay Artur vendégszereplésével. Február 25-én a készülő kolozsvári, május 20-án a nagyváradi, július 22-én az újvidéki előadás hírét közli a Pester Lloyd. Október 21-én Szegeden játszották a „Naplemente előtt”-t, az itteni sajtó is felsőfokban dicséri Somlay Artur teljesítményét. Kolozsvárott és Szegeden a következő évben, 1943-ban is műsorra került a darab.

Még 1942 őszén, a Hauptmann nyolcvanadik születésnapjára rendezett Hauptmann-hét előkészületei során szó volt arról is, hogy a Heinrich George vezetésével hazánkba érkező Schiller-Theater a „Vor Sonnenuntergang”-ot fogja eljátszani. Végül azonban a társulat a „Veland”-dal lépett a magyar közönség elé. 1943-ban a vidéki felújításokon kívül még egy színházi előadással kapcsolatban szóba került a „Naplemente előtt”, Bókay János „Az utód” című darabjának bírálatában írja meg Rédey Tivadar, hogy határozottan érződik rajta a Hauptmann-dráma hatása. (Rédey Tivadar: Három színházi bemutató. Budapesti Szemle, vol. 263, no. 782, pp. 52—54.).

1944 májusában, egy színházi szezon kihagyása után, ismét felújították a darabot. A Nemzeti Újság május 20-i számában Kállay Miklós beszámolót is ír a felújításról, ugyanő írta az 1932-es és 1942-es kritikát is ebben a lapban. Így éri meg a „Naplemente előtt” 1944. június 2-án a 125. előadást, ilyen magas számot kevés darab ért meg valaha is magyar színpadon 1945 előtt.

A második világháború után legelőször akkor említik a magyar sajtóban a „Naplemente előtt”-öt, amikor Somlay Artur a Nemzeti Színház örökös tagja lesz és felelevenítik legnevezetesebb szerepeit. (Hegedűs Tibor: Somlay Artur, a Nemzeti Színház örökös tagja. Fényszóró, vol. 1, 1945, no. 5, p. 5.). 1946-ban a Józsefvárosi Színházban is felújították a darabot.

Az 1946-os felújítás után legközelebb kilenc évvel később, 1955-ben olvashatunk a darabról többször is a Színház és Mozi c. folyóirat hasábjain. Először arról, hogy a berlini Deutsches Theater felújítja a „Naplemente előtt” című Hauptmann-darabot (Színház és Mozi, vol. 8, 1955, no. 43, p. 28); azután arról, hogy a drámát ismét filmre viszik (Színház és Mozi, vol. 8, 1955, no. 45, p. 28.). Harmadszor majdnem egy évvel később ismét a megfilmesített „Naplemente előtt”-ről kapunk hírt (Színház és Mozi, vol. 9, 1956, no. 36, p. 19.). 1956-ban jelent meg egyébként „Főpróba után” címen Kárpáti Aurél színi kritikáinak válogatott gyűjteménye, melyben a többi között a „Naplemente előtt”-ről írott recenziója is szerepel (pp. 230—235.).

1957-ben csaknem egyidőben került a magyar közönség elé a „Naplemente előtt” nyugatnémet filmváltozata és a Néphadsereg Színházának felújítása. Előbb a színdarab-felújítás került szóba, de azután úgy volt, hogy mégsem valósul meg.

Nézzük tehát először a nyugatnémet filmet. A film magyar nyelvre való szinkronizálásáról írt cikket a Film, Színház Muzsika című folyóiratban Dallos László. Ebben feleleveníti Csontos nagy alakításának emlékét, személyes élmények alapján beszél Somlay 1942-es, 44-es és 46-os nagy alakításáról. Felhasználja az alkalmat arra, hogy a dráma nagy jelenetének, Clausen tanácsos haldoklásának képét felidézze s három felvételt közöljön a jelenet háromféle megoldásáról, az 1932-es vígszínházi bemutatóról, az 1942-es vígszínházi felújításról és a filmről, melynek főszerepét Hans Albers alakítja.

„Hans Albersre úgy emlékszem — írja Dallos László —, hogy kalandfilmek, vígjátékok ötletes főszerepeit játszotta. Clausen és ő? Erre talán soha nem gondoltunk volna. És íme... itt van. Meg kellett öregednie tizenöt-husz évet, hogy jó színészből nagy színésszé legyen! Amit tőle és Hannelore Schrottól kaptunk, az méltán sorakozik a filmművészet kimagasló alakításai közé. Akik nem könnyezhették meg Csontost, akiket nem rázott meg Somlay — majd Alberst emlegetik meghatottan. Hans Alberst, amint ott áll egy hófödte hegycsúcson, szemben a lebukó nappal és azt mondja: „Menjünk Inken, sötétedik...” Alberst, amint a film utolsó jelenetében, végső ereje megfeszítésével lassan fölemelkedik karosszékéből, néz a távozó leány után s visszahanyatlik, és egyre sötétebb lesz a világ, kúszik föl arcán az árnyék s mindörökre belepi szemét és homlokát.” (Dallos László: Három bekezdés a „Naplemente előtt” ürügyén. Film, Színház, Muzsika, vol. 1, 1957, no. 20, pp. 22—23.).

Földes Mihály az Élet és Irodalom című lapban azt fejtegeti, hogy mindig nagyon kockázatos dolog világhírű színdarabok megfilmesítése, és nagyon ritkán sikerül teljes értékű művet nyújtani. A megfilmesített regények sokkal gyakrabban sikerülnek, mint a megfilmesített színdarabok. A bemutatott nyugatnémet filmmel kapcsolatban is az az első kérdés, hogy visszaadja-e azt, amit a drámától kapunk, attól a drámától, mely

ízekre szedi a német nagypolgárság erkölcsseit. Bár a darab alkotói közép-utat kerestek, művészi szándékuk becsületes. Helyenként tompítják ugyan a dráma élességét, egészében véve a filmen mégis Hauptmann-t kapjuk, reálisan és ugyanakkor költőien. (Földes Mihály: Naplemente előtt. Élet és Irodalom, vol. 1, 1957, no. 23, p. 10.).

Körmendi Judit is arról ír a Film, Színház, Muzsika című lapban, hogy nem tartja szerencsésnek a regényekből, színdarabokból készített filmeket, de a „Naplemente előtt” megfilmesítése mégis kitűnően sikerült. Ragyogónak tartja Hans Albers játékát és az Inkent megszemélyesítő Annemarie Düringer is méltó hozzá. Külön kiemeli az utolsó jelenetet, amelyben a haldokló Clausen megegyeszer a lány után néz, mielőtt végleg eltűnik szemei elől minden. Ugyanakkor azonban vitatkozik is a film rendezőjével, aki — véleménye szerint túlságosan nagy és szimbolikus jelentőséget tulajdonít a fény és árnyék alkalmazásának. (Körmendy Judit: Levél egy nagy élményről. Film, Színház, Muzsika, vol. 1, 1957, no. 30, pp. 18—19.).

Ezekkel teljesen ellentétes nézetet vall a filmről a Magyar Nemzet cikke. Véleménye szerint az eredeti Hauptmann-darab szemlélete is sekélyes, a dráma érzelmi mélysége azonban mégis elfogadhatóvá teszi a művet, mely hatalmas erővel leplezi le a Clausenék hanyatló világát. A Hauptmannnál halványan meglevő romantikus elemeket azonban a nyugatnémet film harsányan felerősíti, meghamisítja Hauptmann világnézeti és művészi felfogását is. (zay: Naplemente előtt. Nyugatnémet film. Magyar Nemzet, vol. 14, no. 49, 27. 2. 1958, p. 7.).

A két felfogás között az igazság valahol a középen van, a színházi lapok nem figyelnek fel arra, hogy a nyugatnémet filmben valóban van bizonyos elkendőzési tendencia a darab társadalmi mondanivalójával kapcsolatban, a Magyar Nemzet túlzó cikke azonban megfelelően arról, hogy a film végső soron mégis megmutatja a humanista nagypolgár, Clausen és a fasizmus előképét jelentő Klamroth ellentétét. A leghelyesebb álláspontot ebben a kérdésben az Élet és Irodalom cikke képviseli.

Rátérve most már a Néphadsereg Színházának felújítására, erről legelőször szintén a Film, Színház, Muzsika ad hírt.

„Gerhart Hauptmann »Naplemente előtt« című színművét december 14-én mutatja be a Néphadsereg Színháza. A darabban Csontos Gyula és Somlay Artur egykori parádés szerepét most Ajtay Andor alakítja.” (Film, Színház, Muzsika, vol. 1, 1957, no. 16, p. 34.).

A harmadik magyar Clausen, Ajtay Andor mindhárom alkalommal részt vett a „Naplemente előtt” sikerében. 1932-ben, a magyarországi premieren Csontos mellett az első huszonhét előadáson Somlay alakította Geigert, az öreg cambridgei egyetemi tanárt, a huszonnyolcadik előadáson a szerepet Ajtay vette át. Az 1942-es felújításon, amikor Somlay játszotta a főszerepet, Ajtayra Klamroth szerepét osztották. Így jutott el, huszonöt évvel a bemutató után Ajtay a darab harmadik szerepéhez, mely azonban már a címszerep volt.

„Az a törekvésem, hogy a Csontos-féle felfogást közelítsem meg; — mondja Ajtay az Esti Hírlapnak adott nyilatkozatában — nemcsak azért, mert mély hatást gyakorolt rám annak idején, hanem azért is, mert Csontosnak nagyszerűen illett a szerep. Számomra minden este élményt jelentett, pedig együtt játszottam vele. Csontos alakítását szeretném megköze-

lítani. Az egyetlen árnyalati különbség, melyet én ehhez hozzá szeretnék tenni: a lírai vonás megerősítése. Az, amit Csontos, a robusztus egyéniség —, hogy úgy mondjam, talán szégyellt eljátszani: az ellágyulást. Tűnődöm, gondolkodom, milyen legyen a maszkom? Szeretném, ha hasonlítana Gerhart Hauptmannhoz az én Clausenem.” (Kristóf Károly: A nagy szerep. Esti Hírlap, vol. 2, no. 246, 10. 11. 1957, p. 2.).

A Film, Színház, Muzsika hasábjain Ajtay Andor maga közöl lírai hangú megemlékezést az 1932-es premierről és az őt Csontoshoz fűző művészbáratságról. (Ajtay Andor: Emlékezés egy régi előadásra. Film, Színház, Muzsika, vol. 1, 1957, no. 29, p. 18.).

Ajtay Andoron kívül van az előadásnak még egy szereplője, aki huszonöt évvel ezelőtt is ott volt, Hegedűs Tibor, a rendező. (Pontosan 25 évvel... Magyar Nemzet, vol. 13, no. 78, 7. 12. 1957, p. 7.).

Napilapjaink közül legfrissebben a Magyar Nemzet reagál az 1957. december 14-i bemutatóra, Sós Endre bírálata már a következő napi számban megjelenik. Thomas Mann szavaival kezdi cikkét a szerző, azután a Hauptmannról alkotott régebbi ítéletek revíziójáról beszél és megállapítja:

„A perújítás azzal az eredménnyel járt, hogy a »Naplemente előtt« már nem szerepel a nagy író úgynevezett »Kései naturalista drámái« között, hanem valahol a realizmus és az újklasszicizmus végpontjait összekötő vonal felénél kapott helyet. Goethei benne Clausen tanácsos alakja, és ugyancsak goethei benne az öreg férfi és a fiatal nő szerelmének Goethe szívében átélt és alkotásaiban nemegyszer feldolgozott problémája. Ami pedig az újklasszicizmust illeti: erre emlékeztet a görög sorstragédiákra valló, megrázóan végzetszerű történet.

»A Napkelte előtt« megírásával kezdődött el Gerhart Hauptmann családi drámáinak sorozata, és a »Naplemente előtt« megalkotásával jutott el kiteljesedéshez. Az utóbbi családtrótténetben már azzal a drámai formával találkozunk, amely egyben a szociális drámáé is... Igen, egyszerre két dráma szólal meg a »Naplemente előtt« keretében: az egyikben a szívének jogait, az ember jogait követelő Clausen tanácsos és hálátlan gyermekei ütköznek össze, a másikban pedig a polgári kultúra maradványait megmenteni kívánók és a náciizmus terror-uralmát érvényesíteni készülőök küzdelme egymás ellen.” (Sós Endre: Naplemente előtt. Gerhart Hauptmann drámája a Néphadsereg Színházában. Magyar Nemzet, vol. 13, no. 85, 15. 12. 1957, p. 8.).

Sós Endre a továbbiakban elemzi a dráma művészi mondanivalóját, a családi konfliktust és a rajta túlmutató társadalmi jelenségeket. Megmutatja a kétféle polgári réteg Clausen és Klamroth által képviselt magatartásának gyökereit.

„Bár mindig csak egy család belső viaskodása játszódik le a darabban, mégis állandóan érezni kell a hitlerizmust közvetlenül megelőző idők légkörét: a weimari köztársaság végső szakaszát, a fasizálódó polgárság szövetkezését a junkerekkel, az értelmiség ideológiai tanácstalanságát.

A »Naplemente előtt« — utolsó figyelmeztetés volt a német polgárság felé a fasizmus döntő szervezkedése idején. Mint antifasiszta művet, a második világháború alatt akkor mutatták be Leningrádban, amikor Hitler hordái ostromolni kezdték a várost.” (Sós Endre: i. m.).

Antal Gábor a Népszabadságban azt kifogásolja, miért játszották most is, mint 25 és 15 évvel ezelőtt a dráma négyfelvonásos átdolgozását, helyett, hogy az eredeti ötfelvonásos változatot tűzték volna végre műsorra. Az eredeti szöveg jobban hangsúlyozza a Clausen és családja közötti ellentét társadalmi gyökereit, s ezt játssza a berlini Deutsches Theater is. Ha azonban már kényelmességből ragaszkodtak a meglevő szöveggönyvhöz, legalább Sebestyén Károly avult fordítását porolták volna le egy kissé. A dráma értékéről ez a véleménye:

„»A Naplemente előtt« nem tartozik Gerhart Hauptmann — nálunk nem eléggé ismert — életművének forradalmi részéhez, mégis konfliktusa több, mint egy idős ember fénnel és árnyékkal, forró szenvedéllyel és emésztő lelkiismeretfurdalással telt szerelme egy bájos, üde, fiatal leány iránt. Clausen tanácsos nemcsak tragikumba hajszolt öreg szerelmes, hanem az utolsó polgári nemzedék képviselője, olyan patrícius, aki érzelmi viharában életformájának és erkölcsének számos korlátját fedezi fel és emelkedik túl azokon.” (Antal Gábor: Naplemente előtt. Népszabadság, vol. 2, no. 305, 28. 12. 1957, p. 4.).

Simon Gy. Ferencnek a Magyar Ifjúságban megjelent recenziója már a címével is elárulja, hogy kételyei vannak a darab színrehozatalának időszerűségével kapcsolatban. A cím ugyanis így hangzik: Nem öregedett meg túlságosan Clausen tanácsos úr? Elismeri, hogy Hauptmann dramaturgiája nem kopott meg, s Clausen szerepe ma is nagyszerű színészi feladat, de a darab problematikája már nem hozza lázba a nézőt, mert híjával van a félreérthetetlen, határozott ítélkezésnek. (Magyar Ifjúság, vol. 1, no. 54, 21. 12. 1957, p. 4.).

Ilyen felújításnál, mely két olyan nagy alakítás emlékével terhes, mint a Csontosé és a Somlayé, nagyon nehéz dolga van a színésznek, Ajtay alakítását a kritikus önkéntelenül is a régi nagyokéhoz méri.

Antal Gábor megállapítása szerint Ajtay helyenként csontososi magasságokba emelkedik, de hiányzik az a robusztusság, mely hihetővé tudja tenni Inken szerelmét. Ruttkai Éva üde, de adós a végzet szárnycsapásait érző Inken megformálásával. Bulla Elma ellenben legfőbb vonásaiban jól adja vissza Bettina egyéniségét. (Antal Gábor: i. m.).

A Hétfői Hírekben Nyerges Ágnes azt kifogásolja Ajtay alakításában, hogy csak a nagyszerű családfő bronzszobrát ábrázolja hitelesen, de hiányzik játékból az, ami hihetővé tenné, hogy képes hetvenévesen vízonszerelmet ébreszteni egy húszéves leányban. Ruttkai Évát viszont hibátlannak tartja. (Nyerges Ágnes: A Naplemente előtt bemutatójáról. Hétfői Hírek, vol. 1, no. 33, 16. 12. 1957, p. 4.).

Sós Endre mindkét főszereplő játékának elismerő szavakat szentel:

„Csontos Gyula és Somlay Artur hajdani nagy szerepében most Ajtay Andor lép a közönség elé. Bár a végén kissé kifulladás, alakításának egyik legnagyobb erénye, hogy goethei és hauptmanni megoldást tudott találni nehéz és bonyolult szerepében: élő ember és élő szobor egyszemélyben. Nemcsak második fiatalságát élvező és szenvedő, esendő férfi, hanem ugyanakkor kicsit görög félisten is. Az az érzésünk, hogy az örök-elégedetlen Hauptmann elégedett lett volna ezzel az alakítással.

„Az Inken szerepét játszó Ruttkai Éva méltó partnernek bizonyult. Mindvégig érezteti a fiatal lánynak azt a goethei hangszerelésű, tiszta és őszinte szerelmét, amelyből hiányzik minden érdek és mellékszempont.



Külön érdeme, hogy felfogásának líraisága sohasem megy a realizmus rovására.” (Sós Endre: i. m.).

Folyóirataink közül a Nagyvilágban Vajda György Mihály, a Kortársban Demeter Imre (ő írta az Esti Hírlap recenzióját is), a Film, Színház, Muzsikában Illés Jenő, az Ország-Világban Csapó György, a Nők Lapjában Földes Anna, a Vigiliában Possonyi László írta a színi bírálatot, a Magyarország cikke alatt A. A. aláírás áll.

Demeter Imre a Kortársban megállapítja, hogy a híres Hauptmann-dráma, amellet, hogy generációs dráma, valójában egyetlen nagy szerep: Clausené.

„Megírása idején volt bizonyos társadalmi jelentősége is: 1932-ben Clausen valamiféle régiebb, művelt, polgári humanizmust képviselt a kegyetlen, törtető Klamroth-féle figurákkal szemben. Ez, a mű születésének dátumát tekintve, valóban kézenfekvő. Ám antifasiszta glóriát vonni Clausen feje fölé, felesleges belemagyarázás. A »Naplemente előtt« az ilyen magyarázatok nélkül is értékes dráma, generációk küzdelméről s nem utolsósorban egy öregedő férfi alkonyi szerelméről, roppant élni-akarásáról — az esti sötétség beállta előtt. Clausen írta meg, Goethét idézte fel, de talán magára gondolt az akkor öregedő Hauptmann.” (Demeter Imre: Az évad új bemutatói. Kortárs, vol. 2, 1958, no. 2, pp. 312—314.).

Vajda György Mihály tanulmánya a Nagyvilágban párhuzamosan tárgyalja két egyidőben magyar színpadon játszott német remekmű: Hauptmann »Naplemente előtt«-je és Brecht »Courage mamá«-ja előadását és problematikáját.

„Ahogy elnézi az ember a »Naplemente előtt« simán gördülő, »becsiszolt« előadását, amely már hónapok óta fut a Magyar Néphadsereg Színházában, szinte megszeppenül attól a tökéletes technikától, amellyel Gerhart Hauptmann ezt a darabot színpadra varázsolta. És nemcsak technika van benne: finom líra is, fojtogató drámai erő, helyzetteremtő készség, emberábrázolás, társadalomrajz.” (Vajda György Mihály: Két német mestermű magyar színpadon. Nagyvilág, vol. 3, 1958, no. 4, p. 607.).

Vajda György Mihály ezután vázolja Brecht és Hauptmann életpályáját, elemzi a hitlerizmus uralomrajutása utáni magatartásukat, s azt a hasonlóságot, amely Clausen tanácsos és Gerhart Hauptmann pályája között megmutatkozik.

„Mégis, a legnagyobb XIX. század végi német munkásdráma, A tákácsok írójának, Gerhart Hauptmannnak, negyven évvel később az a legnagyobb problémája, hogyan szenved hajótörést az öreg Clausen megifjodási kísérlete a haszontalan, a már tisztán kizsákmányoló polgársághoz tartozó gyermekek tiszteletlen és könyörtelen vagyonéhségén. Szép probléma az öregség joga az élethez, méltó a megörökítésre. De vajon, ez a legjellemzőbb kérdés Hitler uralomrajutása előtt egy évvel Németországban, amikor a városok utcáin csaknem mindennapos a fegyverropogás?” (Vajda György Mihály: i. m. p. 608.).

A továbbiakban a cikk Hauptmannal foglalkozó része kifejti, hogy mik a darab gyöngeségei, rámutat arra, hogy ezek egy része a négyfelvonásos változat színreviteléből ered, amely egész sor vonatkozásban gyöngíti a mű drámai erejét és mondanivalójának keménységét, majd a

Brecht—Hauptmann párhuzamra visszatérve fejezi be, azzal a megállapítással, hogy „a nemes hagyományokra támaszkodó, mégis eszmei bizonytalanságban vergődő német polgárság” hangját jelentő Hauptmann-darab művészi színvonalát tekintve éppoly általános érvényű, mint „a magára talált plebejus németiség” hangját reprezentáló Brecht-darab, a választás mégsem nehéz köztük. (Vajda György Mihály: i. m. p. 610.).

Csapó György egy korábban, más darabokkal kapcsolatban már sokszor elhangzott szempontot elevenít fel, Hauptmann atmoszférateremtő erejét.

„Hauptmann előtt a drámában az atmoszféra csupán arra szolgált, hogy a drámai cselekményt érzékeltesse. Hauptmann viszont a cselekményt használja fel az atmoszféra benépesítésére, mondhatjuk megszóltatására. Az ő darabjaiban az atmoszféra »cselekszik« elsősorban. Drámáiban nem az a tragikus, ami történik, hanem az, hogy van egy olyan légkörű világ, ahol megtörténhet ilyesmi. Ez az atmoszféra ellentétben a »Florian Geyer«-rel vagy a »Bundá«-val, a »Naplemente előtt«-ben hígabb, enyhébb nyomású és kompozíciójában. Hauptmannra jellemzően ugyancsak laza, a szereplők jellemzése naturalisztikusan egysíkúnak tetszik, kiváltképp, ha kiragadjuk őket légkörükből. Oktalanság lenne ebben a darabban olyan szocialista tendenciákat keresni, amik túlnőnek ezen a légkörön, vagy éppenséggel antifasisztának titulálni, amint erre manapság tapasztalatunk szerint megvan a hajlandóság. Bár Hauptmann e darabját közvetlenül Hitler hatalomra jutása előtt egy évvel írta, szó sincs róla, hogy a fasizmus veszélyére figyelmeztetne. Akárhogy nézzük, generációdráma ez, polgári Lear király, s nem Goriot apó. Clausen családon belül lejátszódó drámája nem tudott kiszabadulni szűkebb köréből. S ez a kör — ma már látjuk — még csak szűkült. Ha nem így lenne, Hauptmann drámáját nem lepte volna be már vékony, finom porréteg. De bizony belepte.” (Csapó György: Jegyzetek a „Naplemente előtt”-ről. Ország-Világ, vol. 1, 1957, no. 31, p. 19.).

Mint látjuk, meglehetősen nagy az eltérés a vélemények között a „Naplemente előtt” mondanivalójának politikai élessége és a felújítás időszerűsége között. Mégis, talán éppen ezek az eltérő vélemények bizonyítják legjobban, hogy a drámának még mindig van érdekessége, a mai néző számára. Emellett tanúskodott egyébként a darab közönség sikere is.

Ami a címszerep megformálását illeti, még egy véleményt hadd idézzünk, mely Ajtay alakítását méltatja:

„Bizonyára lesznek az idősebbek táborából, akik Ajtay Andor Clausen alakítását Csontoséhoz, Somlayéhoz mérik. Én csak önmagához, vagy a nyugatnémetek »Naplemente előtt«-jéhez mérhetem, de ennek ellenére úgy érzem, hogy Ajtay Andor alakítása önmagában is indokoltta teszi a felújítást. Az első két felvonás bizonytalankodó, majd szerelmes öregurában még csak a széporgánumú színész kulturált, sokrétű játékát élvezzük, de a harmadik és negyedik felvonás robbanásai után szenvedélyének vihara a néző lelkében is könny-tarajos részvéthullámokat ver. Mikor a látszólag eltűrt sértés után az ünnepi asztalnál »cseveg« a család, Ajtay körül megfagy a levegő. Mikor egy megjegyzésre felfortyan, s a szótalan és kevésszavú hadakozás után megtörténik a nyílt hadüzenet, Clausen mintha fejfel megnőne a színpadon. Mikor a gyermekei ármánykodása folytán kirendelt gyám megjelenik a dolgozósobában, szemünk

előtt szakad el az erőket és ösztönöket fékentartó fegyelem lánc, s a viaskodó apa egyszerre legyőzött és győzni akaró, gyermek és óriás, vádolt és bíró. A halál előtti utolsó fortissimóban az éppen megtalált boldogság elvesztése fölött érzett keserűség s a gyermekeiben csatlakozott modern Lear fájdalma egyetlen rikító, vagy túlharsány szín, hang és mozdulat nélkül is megrázó. Mégis, úgy érzem, egy jelentős szín Ajtay palettájáról is hiányzik. Az aggastyánban utolszor fellobbanó férfivarázst, amit a filmen Hans Albers olyan ragyogóan érzékeltetett — a realizmus igénye, s a túlzott mértéktartás túlságosan lefojtja s ezáltal Inken olt-hatatlan szenvedélyes szerelme szinte megmagyarázhatatlan marad.” (Földes Anna: Naplemente előtt. Nők Lapja, vol. 9, 1957, no. 47, p. 6.).

Az eddigiek alapján körülbelül megállapítható, hogy bár Ajtay Andor kiváló alakítást produkált, egy fokkal mégis elmaradt nagy elődei mögött, körülbelül azzal a fokkal, ami a kiválóságot és a zsenialitást elválasztja egymástól.

Három remek alakítást hasonlít össze képekben az Ország-Világ című folyóirat, anélkül, hogy a rövid cikk értékelné a három teljesítmény egymáshoz való viszonyát. Három azonos jelenetet, a darab három jelentős fordulópontját mutatják meg ezek a képek, a Csontos—Tókes, az Ajtay—Ruttkai és az Albers—Düringer kettőst látjuk egymás mellett, melyek megkísérlik, hogy fogalmat adjanak a három alakítás különbségéről. (Egy dráma három előadása kilenc képben. Ország-Világ, vol. 1, 1957, no. 30, p. 19.).

A „Naplemente előtt” előadását a Magyar Néphadsereg Színházából 1958. október 21-én este fél 9-kor a Petőfi-rádió is közvetítette. Különb-  
ben, a „Bunda” kivételével, a „Naplemente előtt” az egyetlen Hauptmann-dráma, amelynek története van a rádióban is nálunk. Már 1932. november 15-én, Gerhart Hauptmann hetvenedik születésnapján Rubinyi Mózes előadást tartott róla délután 5 órakor az akkori Budapesti I. hullámhosszán. 1957 december 21-én délután 6 óra 40-kor a Kossuth rádió „Láttuk-Hallottuk” rovata emlékezett meg a december 14-i színházi felújításról. A következő napon, december 22-én délután 4 óra 15-kor a Kossuth rádió „Egy nagy szerep története” címen készített riportot Ajtay Andorral. 1958 február 5-én este 9 óra 5 perckor pedig a Petőfi rádióban Csillag István számolt be a „Naplemente előtt”-ről.

1960-ban a Színházi Kalaúzbán Bereczky Erzsébet ismerteti a „Naplemente előtt”-öt Gerhart Hauptmann kiemelkedő művei sorában. (Bereczky Erzsébet: Gerhart Hauptmann: Naplemente előtt. Színházi Kalaúz, Budapest, 1960, pp. 406—408.). Nem hiányzik a „Naplemente előtt” a Füles című rejtvényűjság jubileumi rejtvényéből sem. (vol. 6, 1962, no. 45, p. 4.).

A Nagyvilág című világirodalmi folyóiratunkban 1964-ben beszámolót olvashatunk a prózai színházak Velencében rendezett fesztiváljáról. Ebből megtudjuk, hogy a fesztiválon a nyugatnémetek a düsseldorfi színház „Naplemente előtt” előadásával szerepeltek. A tudósítás szerint a darabnak nem volt különösebb sikere, de a címszerepben Ernst Deutsch igen elismerő kritikákat kapott. (Zanotto Piero: Velencei levél a prózai színházak fesztiváljáról. Nagyvilág, vol. 9, 1964, no. 2, pp. 303—305.).

A „Naplemente előtt”-öt külön fejezet illeti meg a magyarországi Hauptmann-recepció történetében. Ennek a tanulmánynak nem feladata,

hogy elhelyezze a „Naplemente előtt”-öt a hauptmanni alkotások végleges értéksorrendjében, de az nem vitás, hogy az életmű kiemelkedő írásai közé tartozik, ha akadnak nála talán magasabb csúcsok is ezen az egyenetlen ívelésű pályán. Maga az a tény, hogy 1932 és 1958 között nem akadt egyetlen német színpadi mű sem (és más nemzetiségű is kevés), amely annyiszor szerepelt volna a közönség előtt, mutatja, hogy ebben a darabban ma sem lebecsülhető művészi értékek vannak.

PÓSA PÉTER

*Péter Pósa*

„Vor Sonnenuntergang” ist das einzige Drama Gerhart Hauptmanns, das auf den ungarischen Bühnen einen bedeutenden Erfolg erzielt hatte. Die Berliner Uraufführung ist nur zehn Monate der ungarischen vorangegangen, die letztere fand am 3-ten Dezember 1932 im Budapester Lustspieltheater statt. Annähernd neun Jahre später, am 12-ten Februar 1942 hatte das Drama in neuer Rollenbesetzung gleichen Erfolg gehabt, und bis zum Ende des zweiten Weltkrieges wurde es im Lustspieltheater 146-mal vorgestellt. 25 Jahre nach der ungarischen Uraufführung folgte die Reprise in dritter Rollenverteilung. Die gesamte Zahl der Aufführungen im Lustspieltheater macht 182 aus.

Die drei erfolgreichen Serien verknüpfen sich mit der Darstellung drei großer Künstler, am Anfang der dreißiger Jahre spielte Gyula Csontos, in der ersten Hälfte der vierziger Jahre Artur Somlay, und in den Jahren 1957–58 Andor Ajtay die Rolle des Geheimrats Clausen, der Zentralfigur des Dramas. Besonders denkwürdig waren die Darstellungen von Csontos und Somlay, beide können neben Ede Ujházy „Kollege Crampton” als die genialsten ungarischen Hauptmann - Interpretationen gestellt werden.

Auch in mehreren Provinzstädten wurde Hauptmanns Stück vorgeführt, unter anderen in Szegedin, Klausenburg, Großwardein, Szatmárnémeti, Neusatz und Hódmezővásárhely.

Neben den Theateraufführungen sind auch zwei Filmversionen des „Vor Sonnenuntergang” vor dem ungarischen Publikum gelangt, zum erstenmal im Jahre 1937, mit Emils Jannings in der Titelrolle, zum zweitenmal im Jahre 1957, ein westdeutscher Film, mit Hans Albers als Geheimrat Clausen.

Der Artikel beschäftigt sich daneben mit der Wert der beiden ungarischen Übersetzungen und mit der Widerhall der ungarischen und ausländischen Vorführungen in der ungarischen Presse.

## AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁNAK ELSŐ FRANCIA NYELVŰ FORDÍTÁSA ÉS FOGADTATÁSA

Amikor Arány János 1861. szeptember 12-én megírja Madáchnak, hogy az „*Ember tragédiája* úgy koncepcióban, mint kompozícióban igen jeles mű” ezzel a kijelentésével megkezdődött a mű élete, amely a mellette és az ellene dúló harcok tanúsága szerint aligha ér véget. A mű százéves hazai sorsa ismeretes.<sup>1</sup> Ugyanezt azonban nem lehet elmondani idegenben megtett útjáról. Dolgozatunk az *Ember tragédiája* első, teljes francia fordításának fogadtatásával, illetve sorsával kíván foglalkozni, és szeretne rámutatni sikertelenségének okaira irodalomtörténeti, egyben irodalomszociológiai szempontból.

Ismert dolog, hogy az *Ember tragédiáját* először Charles de Bigault de Casanove fordította franciára 1896-ban.<sup>2</sup> Csak közbevetőleg megemlítjük, hogy az első német fordítást már 1865-ben elkészítette és kiadta Dietze Sándor, és ezt követően hat fordítás jelent meg német nyelven és egy fordítás szerb nyelven.

A Bigault-féle fordításnak is vannak némi, szegényes előzményei. 1881–82-ben a *Gazette de Hongrie*-ban<sup>3</sup> a Tragédiából szemelvények jelentek meg folytatólagosan. Wohl Janka cikket ír Madáchról 1884-ben, a *Revue Internationale*-ban és tíz évvel később, 1894-ben, Sayous a *Revue Chrétienne*-ben.

A Párizsban szerkesztett *Revue Internationale* egész Európa szellemi életének tükré szeretett volna lenni. Amellett, hogy orosz, német, olasz stb. eredetiből franciára fordított műveket publikált, a különböző fővárosok életéről is beszámolt egy-egy tudósítója levelében. A folyóirat szerkesztője Angelo de Gubernatis volt, aki a széplelkeket és az előkelő sznobokat előszeretettel gyűjtötte lapja köré. Egyébként *La Hongrie politique et sociale*<sup>4</sup> címmel könyvet írt rólunk, és a magyaroknak biztosított hely és rokonszenv folyóiratában ezzel is magyarázható. Wohl Janka a rendszeres budapesti tudósító, s rajta kívül magyarok: „Árpád de Desseffy, Géza Zichy” szerepelnek.

A folyóirat kiállítása nem a legmegnyerőbb; a szürke és jelentéktelen idegen benyomását kelti. Ügyes üzleti vállalkozás lehetett, az egyes

<sup>1</sup> Vö. Kántor Lajos: Száz éves harc Az ember tragédiájáért, Budapest, 1966.

<sup>2</sup> Emerich Madach: *La Tragédie de l'homme*. Traduit du hongrois par Ch. de Bigault de Casanove, Paris, Société du Mercure de France, 1896. In—18, x — 254. p. — Lanson nem említi! A  *Mercure de France*-ban is megjelent 1896-ban.

<sup>3</sup> Vö. I. Kont, *Bibliographie française de la Hongrie*, Paris, 1913. p. 106.

<sup>4</sup> Florence, 1885, 357 p. 3.

országok szubvencióiból tartotta fenn magát, pontosabban szerkesztőjét. S hogy a párizsiak, illetve a franciák olvasták-e, az már nem volt fontos. A szerkesztő kitűnő üzleti érzékére még jellemző adat az is, hogy a *Dictionnaire international des écrivains du monde latin* (Florence, 1905) című lexikon az ő szerkesztésében jelent meg, és csak élő írók és nem írók szerepelnek benne, pontosabban azok, akik a lexikonra előfizettek. Úgy látszik, Wohl Jankával jó barátságban volt, mert a lexikonból tudjuk meg, hogy 1846-ban született, s hogy a *Szalon* című folyóirat szerkesztője volt, s hogy *François Liszt, souvenirs d'une compatriote* címmel könyvet írt franciául. Mind ezt azért tartottuk szükségesnek elmondani, hogy lássuk, Madáchról legelőször milyen tizedrangú periférikus francia folyóiratban jelenik meg cikk. Madách-hoz egy Taine, egy Sainte-Beuve, egy Brunetiére lett volna méltó a *Revue des deux Mondes*-ban, akik talán a tehetséget és a remekművet látták volna, s nem pedig az exotikumot.

Sajnos, Wohl Janka „Budapesti levele” az újságíróé, aki mindig érdekeset akar írni, s így nagyon messziről jut el Madách-hoz. Drámai hangon ír a súlyos politikai helyzetről, a horvátországi nacionalista mozgalmakról, a magyar heje-hujás élet tragikus ellentmondásairól, a cigányzenéről, Liszt Ferencről, Zichy Gézáról, aki csak bal kézzel zongorázott, s akiről Victorien Sardou így nyilatkozott: „*Mais, écoutez donc! Il n'a qu'un bras et il joue à quatre mains*”, azaz: a csupa-csupa exotikum után az *Ember tragédiájának* bemutató előadásáról szóló beszámoló is exotikum lesz. A művet tartalmilag ismerteti egy-egy franciára sikertelenül fordított Madách-gondolat beiktatásával.<sup>5</sup> Nem hiszem, hogy akadt volna francia ember, aki a dráma ismertetését végigolvasta volna; és ha mégis, mit értett volna belőle? Eme exotikus kezdet után, tíz év múlva, mármint fentebb említettük, Edouard Sayous, francia történész (1842–1898) számos magyar vonatkozású mű szerzője, (Főműve: *Histoire générale des Hongrois*, 1877.) Lechner Gyula német fordítása alapján ír az *Ember tragédiájáról* a *Revue Chrétienne*-ben.<sup>6</sup> Kik olvasták a *Revue Chrétienne*-t? Aligha irodalomértők. De Sayous sem sokat értett az irodalomhoz, mint az *Az ember tragédiájának* ismertetéséből kitűnik. Egyébként eme cikke kitűnő példa arra, hogy a remekmű mennyi sajátos és olykor lapos értékelésre ad lehetőséget:

En ouvrant ce long drame, on se croirait d'abord dans un Paradis perdu ou une Messiede, mais on s'aperçoit bien vite que le but de l'auteur est différent. Lucifer qui tient de Mephistophélès, de Schopenhauer représente de façon très moderne le principe négatif, sceptique, froidement savant...

Que signifie ce songe dramatique en neuf tableaux? L'intention de Madách semble bien claire: il a voulu illustrer des théories célèbres, ce que M. Zola appelle la grande poésie noire de Schopenhauer.

La vie humaine n'est qu'une déception, une série de déceptions. L'amour d'une compagne ce que l'homme peut espérer de meilleur, est pour lui un leurre encore plus pénible, car, ou bien elle le chagrine, ou bien, fidèle et consolente, elle redouble le malheur de son associé par son propre malheur. Donc, le pessimisme le plus complet. Et bien non, la tragédie humaine n'est pas finie, et le dernier acte est consolant...<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Lettre de Budapest, *Reveu Internationale*, 1884, t. I. p. 674.

<sup>6</sup> Madach, poète hongrois et la Tragédie humaine, Paris, 1894, p. 260–269.

<sup>7</sup> I. m. p. 267.

Míg Madách magyar kortársai a küzdés szükségességet olvassák ki a *Tragédiából*, addig Sayous a küzdés hiábavalóságát és a legteljesebb pesszimizmust, s csak az utolsó jelenetben talál vigaszt. Éva szerepét tökéletesen félreérti, és csak afféle maupassant-i vagy zola-i figurát lát benne. Azaz: valamely művészi alkotásnak az egyénre tett hatása csak olyan fokig érvényesül, amilyenig az egyén a művet megemésztetni tudja és a műre reagálni képes. Lehet, hogy Sayous ismerte Haraszti Gyula Madách-ról szóló tanulmányát,<sup>8</sup> mert némi egyezés van kettejük felfogása között, de Sayous is saját kora „modern pesszimista” világnézetét, Schopenhauer világfájdalmát olvassa ki a *Tragédiából*. Eszébe se jutott, hogy a francia romantika egyik magyar tanítványát is lássa benne.<sup>9</sup>

Íme, a jellemzően jelentéktelen bevezetői a *Tragédia* első teljes francia fordításának. A műfordító helyzete olyan, mint a proletáré: a kínálat és a kereslet viszonya szerint jut neki kisebb vagy nagyobb darab kenyér, de a minőség és a hozam közötti véglegességek is nehezítik kereseti lehetőségét. Dominique Aury—Etienne Dolet, Jacques Amyot, Schiller, Nerval, Baudelaire és a többi műfordítók tevékenységére való hivatkozással, „faiseurs de miracle”-nak nevezi őket, illetve a műfordítókat.<sup>10</sup> Charles Bigault de Casanove is ilyen „faiseur de miracle” lett volna, aki megkísérelte a lehetetlent az Ember tragédiájának francia nyelvre való fordításával?

Amyot-nak sikerült Plutarchost, Longost (Daphnis et Chloé) franciává avatni, Baudelaire-nek Edgar Poe-t, annak ellenére, hogy az előbbi fordításaiban hamis értelmezéseket, az utóbbiében tévesen fordított szavakat találtak. Ugyanekkor Shakespeare-t André Gide alapos angol nyelvi tudással fordította, és fordításai ennek ellenére messzire esnek az eredeti szövegektől, azaz: nem hasonlítanak Shakespeare-re.<sup>11</sup> Ebből következik, hogy nem föltétlenül szükséges a tökéletes nyelvtudás a jó fordításhoz, viszont lehet rosszul fordítani jó nyelvtudás ellenére.

Charles de Bigault-ról sajnos semmivel se tudunk többet, mint amit Kont Ignác<sup>12</sup> vagy Morvay Győző<sup>13</sup> ír róla.

A nantes-i gimnázium történelem tanára volt s hogy Strindberg: *Júlia kisasszony* és Ibsen: *A császár és a Galiléus* műveit fordította franciára. 1965-ben, párizsi tartózkodásom idején, mivel a Bibliothèque Nationale-ban rá vonatkozólag semmi adatot sem találtam, felkutattam leszármazottait, kértem őket, hogy bocsássák rendelkezésemre nagyapjuk megmaradt iratait, levelezését, de érthetetlen módon elodázták kérésem teljesítését, amely végeredményben a *nem*-mel volt egyenlő. Így nem tudhatjuk, tudott-e magyarul (a címbeli „traduit du hongrois” ellenére), kikkel állandó levelezésben, járt-e Magyarországon stb. Egy bizonyos, ő az első francia, aki minden különösebb érdek nélkül, tiszteletre méltó rokonszenvvel fordul Madách felé. És ami különös dolog, Madách-ot, illetve a *Tragédiát* jobban megértette, mint a kortárs magyarok közül sokan

<sup>8</sup> Madách Imre, Kolozsvár, 1882.

<sup>9</sup> László Juhász: Un disciple du romantisme français, Szeged, 1930.

<sup>10</sup> Préface, Georges Mounin: Les problèmes théoriques de la traduction. Paris, 1963. p. VIII.

<sup>11</sup> Vö. i. m. p. VIII.

<sup>12</sup> I. Kont, Revue critique, 38 ème année, t. XLIII., 1897. p. 199.

<sup>13</sup> Budapesti Szemle, 1897. p. 395.

mások. A mű megértését Madách életrajzában, a XIX. századi magyar társadalom problémáiban, az egyesnek az egészhez való viszonyában is kereste.

„Jamais, croyons-nous, l'éternelle plainte humaine n'a retenti en accents plus poignants que sous la forme impersonnelle de l'oeuvre.

On sent que l'auteur l'a écrite avec ses larmes et le sang de son coeur.

Par contre, le cri d'angoisse qui s'échappe sans interruption de ses deux cents pages résonne d'autant plus profondément en nous que le poète y a fait une plus complète abstraction de son individualité, dissimule au plus intime de son être ses douleurs égoïstes et nationales par quoi l'oeuvre pessimiste de Madach est unique dans la littérature hongroise, et peut-être aussi dans la littérature universelle.

Les Allemands l'ont comparée à Fauste. L'analogie est incontestable; mais on pourrait appliquer à La Tragédie de l'Homme ce que Goethe lui-même dit du Manfred de Byron: „Ce poète bizarre et génial s'est assimilé mon Faust et en a tiré en hypocondriaque la nourriture la plus bizarre. Il a utilisé d'une façon originale les motifs qui convenaient à son dessein, de façon qu'il n'y a rien de semblable, et c'est précisément ce qui fait que je ne saurais admirer assez son génie.” Cette transformation porte à tel point sur l'ensemble que l'on pourrait, sur ce sujet et à propos de l'analogie avec le modèle faire des leçons du plus haut intérêt.”<sup>14</sup>

I Nem ismerjük azokat az okokat, amelyek a *Mercure de France*-ot a *Tragédia* kiadására készítették. Anyagi nyereségnek még csak a reményéről se lehetett szó. De azt sem tudjuk, hogy a fordítót miféle szándék, érdek vezette. Az általa írt előszóból kitűnik, hogy anyagi érdekeltség távol állott tőle. A műért magáért áldozott volna ideget s velőt? Ugyanekkor nehéz elhinni, hogy a fordítás irodalmi szükségletből következett. Vagy a fordítót Madáchhoz az az izlés és lelkirokonság vezette, amelynek révén Ibsenhez eljutott, akinek énekéből, mint Madách-éból, az élet ellentmondásosságának tragikumát hallotta kijajdulni? Strindberget is csak azért fordította volna, hogy a magatehetetlen racionalizmus és a pozitivistá pesszimizmus generációjának megmutasson egy olyan költői világot, amelyben egyszerre mindenki bűnös és felelős? Egy bizonyos: az út nem véletlen Ibsenen, Strindbergen át — Madách-hoz.

E gondolatokat itt csak azért vetettük fel, mert a *Tragédia* francia fordításának fogadtatása a hivatlan vendégé.

A *Mercure de France* a század végén tekintélyt adó és tiszteletet követelő folyóiratnak számított a többi kéreszéletű között (*Revue Wagnérienne*, *Revue Indépendante*, *Symboliste*, *Ermitage*, *Décadent*, *Revue Blanche* etc.). Több mint háromezer előfizetője volt.

A *Mercure*-nek csak néhány kitűnő íróját, kritikusat említem: Paul Léautaud-t, Rémy de Gourmont-t. És a *Mercure*-nek minden tekintélye kevés volt, hogy Madách iránt az érdeklődést akár időlegesen is felkeltse.

Ugyanis a *Tragédia* 1896-ban való megjelenése után összesen három ismertetés jelent meg. Az elsőt Louis Dumur svájci francia író írta a *Mercure de France*-ban, nem pedig R. Chélar, ahogyan azt Kont állítja<sup>15</sup> bibliográfiájában.

<sup>14</sup> I. m. Préface, Nantes, 4 Juin, 1896.

<sup>15</sup> I. m. p. 141.



L. Dumur a bevezető sorokban az elragadtatás hangján ír a műről. Remekműnek tartja, amelynek legfőbb tulajdonsága, hogy mindig idő-szerű. Mégis fölteszi a kérdést:

„Notre époque est-elle encore capable de goûter les drames philosophiques? En voici un de la plus noble envergure, de la plus haute pensée.

Il est vrai qu'il vient de l'étranger, et il est nom moins vrai qu'il sort de ce formidable romantisme, plus étonnant encore hors de nos frontières que chez nous: c'est l'explication du phénomène.”<sup>16</sup>

Íme, a Tragédia első francia kritikusa jó érzékkel észreveszi annak romantikus eredetét, amelyet a magyar kritikusok annyira elhanyagoltak. Ez inkább ösztönös, mint tudatos, a romantika jellemzőire gondolva: Az ismeretlen megismerésének vágya, minden titkok rejtelmének megoldása, kozmikus ihlet és fölfedezés, pesszimizmus és irracionális hit, a történelem állandó jelenléte a tudatban, az örök ember más-más ruhában. — Minden az óriás harmóniában egynek és különbözőnek látszik (Quinet) — Csak a felszín változott, a lényeg maradt” (Hugo) — a Michelet-féle kollektív tudat — az egyén csak a közösségben való szándékos részvételével tud érvényre jutni, exotizmus és látomás stb.<sup>17</sup>

Igaz, Szász-Károly már 1862-ben egybeveti a *Tragédiát* a *La Légende des Siècles*-lel,<sup>18</sup> Erdélyi János Victor Considérant-nal,<sup>19</sup> Kármán Mór Saint-Simon-nal,<sup>20</sup> de a magyar kritikusok többsége egyelőre csak a Faust-ot és a német romantikát látja — a *Tragédia* vonatkozásában. A valóság problémáinak megsokszorozódása lehetetlenné teszi egy kor minden létező elemének szétválasztását. Idő és tér, illetve távolság kell ahhoz, hogy a rész az egészben látható legyen.

Dumur, miután megállapította a Tragédiának romantikus eredetét, felteszi a kérdést, miként lehetséges az, hogy „cette géniale Tragédie de l'Homme soit restée enfouie jusqu' aujourd'hui, du moins pour nous Français, dans les limbes de la non- traduction.”

Azzal magyarázza, hogy „La petite époque sceptique du second empire devait fatalement l'ignorer”. Itt önkéntelenül az irodalomszociológia területét érintette. Ugyanis, ha az olvasó a mű mondanivalójából nem azt hallja ki, amit szeretne, pontosabban: a műben nem találja meg azt, amit keres, áthidalhatatlan távolság keletkezik szerző és olvasó között. Csak annak a műnek van közönségsikere, amelyben valamely társadalmi csoport a maga szociális problémáinak zengő visszhangjára lel. A századvégi francia olvasó nem tudott a Tragédiára reagálni, mert nem azt kereste, amit Madách adott. De lássuk, mit ír a *Tragédiáról* Dumur a továbbiakban:

„La Tragédie de l'Homme est en Hongrie un monument national: il convenait que, trente ans après la mort de Madách, le peuple le plus spirituel de la terre entendit enfin prononcer ce titre et ce nom.

<sup>16</sup> Mercure de France, 1897, p. 201—203.

<sup>17</sup> V. L. Saulnier: La littérature française du siècle romantique, Paris, 1946, p. 33—34.

<sup>18</sup> Az ember tragédiájáról. Szépirodalmi figyelő, 1862.

<sup>19</sup> Madách Imre, Magyarország, 1862.

<sup>20</sup> Budapesti Szemle, vol. 124, pp. 57—115.

Poème dramatique d'une vue aussi vaste que Faust, auquel on l'a souvent comparé, mais dont il se distingue par tant de faces que cette analogie, plus apparente qu'essentielle, n'influe en rien sur son originalité. La Tragédie de l'Homme est l'histoire du destin d'Adam à travers les siècles et les révolutions sociales, depuis le primitif berceau de l'Eden, précédé lui-même de la scène initiale entre Dieu, principe de la vie, et Lucifer principe de la négation, jusqu'au cycle inexorable, tombeau de la race, où l'on assiste au spectacle des derniers hommes sur le dernier lopin de terre habitable, pêchant les derniers phoques en regardant passer des icebergs sous l'équateur, destin digne à la fois de miséricorde, de terreur et d'orgueil, car il est constitué par la lutte éternelle du héros contre l'impossible, qui, l'espérance indéracinable au coeur, la défaite inévitable en bout de compte, va toujours, renaissant chaque fois de ses cendres, recouvrant de nouvelles forces à tomber dans son sang répandu, vers le but éperdu, le but insaisissable, le but qu'il ne connaît même pas-qui, peut-être, n'existe pas.

Pour être d'une inspiration si étrangère aux mesquines préoccupations de l'époque actuelle, pour être aussi d'une idée trop claire et trop générale à l'heure où ceux qui pensent encore sont surtout séduits par les troublants problèmes de la conscience contemporaine, le poème de Madach n'a pas vieilli. Tout au plus, si quelques scènes, comme celle de la Tyrannie en Égypte, celle de l'Épicurisme à Rome, ou encore la façon de comprendre la Révolution française, sentent un peu le temps.

Les dernières parties, par contre — le tableau de Londres, le phalanstère (d'une satire un peu grosse), la scène des Esquimaux — semblent écrites d'hier. Belle oeuvre qu'il faut lire, et que l'on mettra ensuite dans le bon coin de bibliothèque où sont le Manfred, la Tentation de Saint Antoine, et où seront bientôt aussi, on l'espère le Peer Gynt et le Brand d'Ibsen.<sup>21</sup>

Mennyi ellentmondás e bírálatban — amelynek a megnemértés a forrása. Nemzeti remekmű, a *Faust*hoz való hasonlósága ellenére eredeti, egy-egy jelenete időszerű, nem évelt el ugyan, de olykor meghaladta önmagát, s a könyvtárban a nagy művek mellett a helye mégis.

Nemzeti remekmű? „*Monument national*”? „*Littérature nationale*”? Ehhez hasonló megfogalmazások csak a XVIII. század vége felé kezdenek jelentkezni — a nemzetiségek fellépésekor. Nem kétséges, hogy valamely nyelv keretébe tartozó irodalom csak a nyelv határain belül tud érvényesülni. Az ossziáni kódokat könnyen el lehet oszlatni valamely nyelv egyszerű szerkezetével — írja Baldensperger — viszont valamely gondolatkülönlegesség, a közvetlen felfogás merész rövidítései, a költői képalkotások, hasonlatok, metaforák túlzott alkalmazásai nehezen tudnának érvényesülni olyan országban, amelynek nyelve analitikus. És fordítva, a fogalmak tisztasága, logikus kapcsolata, szellemi disszociáció finomsága nehezen érvényesülnek olyan nyelvben, amely más gondolkodásmódhoz szokott, és nem egy könnyen lesz belőlük irodalmi kifejezés.

Egymástól térben és időben távoleső civilizációkból származó művek szegényes próbálkozások lesznek a szószerinti fordításokban.

Kétségkívül, nagy mértékben determinálja a nemzeti irodalmak jellegét a nyelv, amelyet beszélői egy meghatározott területhez, a holtak és a hazai föld nevelő, tanító példájához kapcsolnak.<sup>22</sup>

De a nemzeti jelleg kifejezéssel csinján kell bánnunk — ha egy irodalmi remekműről beszélünk. Mert a *Windsor-i vígnők*-ről, angol jellege ellenére, azt is mondhatjuk, hogy inkább shakespeare-i, mint angol, Machiavelli *Hercegéről* — hogy inkább machiavelli-i, mint olasz, mert

<sup>21</sup> Dumur: i. m.

<sup>22</sup> Baldensperger, *La littérature*, Paris, 1919, p. 289.

egy Shakespeare van, és egy Machiavelli. A nagy írók műveinek művészi tulajdonsága és értéke elsősorban nem nemzeti, hanem egyéni. Viszont az egyéni tulajdonság annak a közönségnek összes ismertető jegyeit is magánviseli, amelyből az létrejött.

Nehezen volna elképzelhető egy francia Carlyl, egy spanyol Benjamin Constant, egy norvég Ariosto, és tegyük hozzá, egy magyar Diderot.

Mathurin Régnier-ben lehet-e vajon látnunk a gall szellem megtestesítőjét, amikor Arisztotól vette át a szatíra koncepcióját? Schillerben a német génuszt, amikor drámai formulája Voltaire-től és Diderot-tól való? Egy tény, az *Ember tragédiája* a francia fordításban kitépette lett egy ismeretlen egészről, és a *Faust* óriási árnyékától kísérve hontalanná, gyökértelenné vált abban a nyelvben, amelynek irodalmától ihletést kapott. Az *Ember tragédiájának* első francia fordítása a legteljesebb sikertelenséget példázza.

Egyetlen francia, pontosabban egy svájci francia tollából jelent meg a fent ismertetett cikk, végeredményben a szokványos ismertető cikkek stílusában, amely szólhatott a fordítónak, vagy a *Mercure de France*-nak, mint kiadóvállalatnak.

Viszont lehetetlen elképzelnünk, hogy a *Mercure de France*-nak éppen az 1896-os száma, amelyben a *Tragédia* először megjelent, ne fordult volna meg a századvégi fiatal francia írók kezében — Suarès, Gide, Romain Rolland — és annyi nevet sorolhatnánk még fel. Mindenütt a legteljesebb csönd, még csak nyoma sincs korabeli memoároknak — hogy valaki is olvasta volna.

A *Tragédia* másik két francia nyelvű ismertetésével, melyet Kont Ignác írt, nem kellene foglalkoznunk, mert magyar irodalomtörténész írta. Ugyanis bennünket a francia vélemény érdekel elsősorban. Mégis idézzük, mert úgy véljük, hogy a Kont-féle recenziók inkább ártottak a *Tragédiának*, semmint használtak.

Kont Ignác a *Revue Critique d'histoire et de littérature* című folyóirat állandó munkatársa volt. Ő adott benne számot a magyar tudományos és irodalmi életéről. A Bigault-féle fordítás ismertetésekor Kontnak eszébe se jut, hogy a fordítást értékelje az eredeti szöveg egybevetésével, hogy a *Tragédiának* valamilyen helyét megjelölje az európai irodalomban, főképp a francia romantika vonatkozásában. Ellenkezőleg, azzal próbál a műnek tekintélyt szerezni — megfelelő és időszerű értékelés helyett —, hogy felemlegeti „la critique étrangère est unanime à lui assigner une place honorable à côté de Faust de Goethe et des poèmes philosophiques de Lenau.”

Sőt, mi több, Théodor Vischer-re hivatkozik, mint abszolút tekintélyre, aki „la qualifie de ‚puissant‘ (eine gewaltige Geistigkeit).” És hogy tetézze mind azt, amivel ellenszenvet kelthet a mű iránt a francia olvasóban, és azt a nézetet keltse, hogy Madách a XIX. századi német irodalom ügyes epigonja, semmi több, úgy állítja be a *Tragédiát*, mintha az nem lenne más, mint „la démonstration poétique de ce mot de Schopenhauer que l'histoire est le cauchemar de l'humanité.”<sup>23</sup>

A *L'Étranger*-ban Kont fenti megállapításait csak megismétli a *Tragédiáról*, mondván:

<sup>23</sup> Revue critique, 1897. p. 199.

„la critique d'Outre-Rhin n'a pas hésité à la placer à côté de Faust, de Goethe et des drames philosophiques de Lenau... La conception de l'histoire est plus philosophique que dans le Faust, mais Madach ne sait pas créer des caractères comme Goethe. Nous vivons dans un monde d'abstraction. Lucifer rappelle tantôt Méphisto, tantôt le Lucifer de Byron dans Iain.”<sup>24</sup>

A *Tragédiának* ilyen egyoldalú és leszűkített horizontú ismertetése nyilvánvalóan nem szolgálta a francia olvasó érdeklődésének felkeltését. Ellenkezőleg, csak visszariasztotta a műtől, és a *Tragédiát*, a hivatalos francia kritika számára is, a német irodalom termékei közé sorozta.

A siker, mondta Catulle Mendès, semmit sem igazol, még csak azt sem, hogy a mű értékes lenne. Viszont az is igaz, hogy a sikertelenség sem bizonyít semmit, de még azt sem, hogy a mű nem érdemelné meg a sikert.

Ettől függetlenül a siker mégis igazol valamit, még pedig azt, hogy egy bizonyos időpontban valamely mű és valamely olvasóközönség között azonos ízlés állott fenn.

A *Nouvelle Héloïse* a XVIII. század végéig kb. 70 kiadást ért meg.

És ma ki olvassa? — Gessner francia dicsősége is kérészerű volt.

Chateaubriand joggal mondta, hogy csak a saját anyanyelvünk irodalmi alkotásainak lehetünk meggyőző, elfogadható kritikusi. Mert hiába tudunk jól valamely idegen nyelven, hiányzik az édesanyatej, amellyel együtt szívtuk magunkba az első szavakat: minden nyelvközösségnek vannak elsajátíthatatlan kifejezései. S megállapítja, hogy az angolok meg a németek a francia írókról csupa barokk fogalmakat alkotnak. Azt szeretik, amit a franciák megvetnek és azt vetik meg, amit a franciák szeretnek. Nevetni való mondja, hogy kik a mai nagy íróink Londonban, Bécsben, Berlinben és Pétervárott.<sup>25</sup>

A *Tragédia* első francia fordításának francia visszhangtalansága nyilvánvalóan nem azt bizonyítja, hogy a mű értéktelen — mert hiszen nálunk is a *La Fontaine*-mesék még Radnóti fordításában is a *Tragédiához* hasonló sorsra jutottak.

Befejezésül és a felvetett problémák összegezéséül a témához illően is, hadd idézzem Goethét:

„Az olvasóközönségnek a formát épp úgy meg kell tudni emésztienie, mint a tartalmat, és a forma — valljuk be — a legnehezebben emészthető.”

A *Tragédia* első francia fordításának vonatkozásában ez a megállapítás — úgy véljük — leverő igazság.

MADACSY LÁSZLÓ

<sup>24</sup> *L'Etranger*, 1897, № 6—8, p. 188.

<sup>25</sup> Baldensperger, i. m. p. 208.

*László Madácsy*

LA PREMIÈRE TRADUCTION DE LA TRAGÉDIE DE L'HOMME, POÈME  
DRAMATIQUE DE IMRE MADÁCH, VUE PAR LA CRITIQUE FRANÇAISE

La Tragédie de l'Homme, poème dramatique de Imre Madách, l'un des chefs-d'œuvre de la littérature hongroise, traduite pour la première fois en langue française par Charles de Bigault de Casanove, professeur d'histoire au lycée de Nantes, a paru d'abord dans le *Mercur* de France (1896) et en même temps en édition spéciale publiée par la Société du *Mercur* de France.

Ce n'est qu'un écrivain suisse, Louis Dumur et un professeur hongrois, alors chargé de cours à l'Université de Paris, Ignác Kont qui en ont rendu compte.

Malgré les trois comptes rendus relativement favorables et le prestige du *Mercur*, à ce moment-là la revue la plus en vue, la traduction a subi un échec. L'auteur de cet article essaye d'en démontrer les causes.

1. Étant extérieure au système d'évidences originel la critique française s'est méprise sur la véritable valeur de l'œuvre et l'a passée sous silence.  
„Savoir ce qu'est livre, c'est d'abord savoir comment il a été lu.”
2. Le traducteur n'a pas réussi à réaliser cette „trahison créatrice”, dont parle R. Escarpit. Il n'a pas été ce „faiseur de miracle”, son travail n'a pas atteint à la rigueur indiscutable.
3. Il n'y pas eu un moment de coïncidence entre l'apport exotique et les manifestations indigènes.



DR. JOHANN MÁRVÁNY

## **VERDUNKELTE UNGARISCHE LEHNWÖRTER IM BONYHÁDER DEUTSCHEN DIALEKT**

Die Ahnen der Bonyháder Deutschen siedelten im Jahre 1723 im Komitat Tolna an. Da sie in einer zusammenhängenden Sprachinsel lebten, haben sie ihre alten Sitten und ihre Muttersprache bis auf den heutigen Tag aufbewahrt. Seit ihrer Ansiedlung sind nahe 250 Jahre verschwunden. Während dieser langen Zeit hat unser Vaterland auf dem politischen, ökonomischen und kulturellen Gebiet eine entscheidende Entwicklung durchgemacht. Es entstanden neue Begriffe, man brauchte neue Wörter zum Ausdruck dieser. Da die Ansiedler von Deutschland weit entfernt lebten und auch ihr Beruf sie ziemlich stark isolierte, konnten sie die Benennungen der frisch aufgetauchten Begriffe nicht immer zur rechten Zeit aus der Urheimat übernehmen. So kamen die ungarischen Fremd- und Lehnwörter — meistens zwangsweise — in ihren Wortschatz hinein.

In diesem Aufsatz teilen wir einige Beiträge unserer Beobachtungen und Sammlungen auf dem Gebiet der Wechselwirkungen der ungarischen und deutschen Sprachen mit. Der wissenschaftlichen Welt können die Sprachen unserer Minderheiten überhaupt nicht gleichgültig sein. Der bekannte ungarische Sprachwissenschaftler, Johann Melich stellt fest: „Wenn wir die Sprachen unserer Minderheiten, die Dialekte dieser gut kennen, können wir die Geschichte unserer eigenen Sprache leichter verstehen.“

Die Literatur, die sich mit der Wechselwirkung der beiden Sprachen beschäftigt, ist leider sehr armselig. Wir möchten aber hoffen, daß diesem bescheidenen Anlaß mehr Werke folgen werden.

Wenn hier von Lehnwörtern die Rede ist, findet man freilich eine große Anzahl solcher, die aus dem Deutschen ins Ungarische übernommen wurden. Da aber diese Übernahmen von jenen, gegen die unsere Sprachgesellschaften in fortwährendem Kampf stehen, wesentlich nicht abweichen, möchten wir uns hier mit diesen jetzt nicht beschäftigen. Wir möchten einige von jenen behandeln, die aus dem Ungarischen in die Sprache der deutschen Bauern in der Umgebung von Bonyhád übernommen wurden. Wo es möglich war, versuchten wir auch den Zeitpunkt und den Umstand der Übernahme festzustellen. Wo uns diesbezüglich keine sicheren Daten zur Verfügung standen, mußten wir uns

mit der einfachen Anführung der Daten begnügen. Von Feststellungen zweifelhaften Wertes haben wir uns bewahrt.

t u t a š :

Es ist die verdunkelte Form des ungarischen Substantivs „dudás” (sprich: dūdāš = Dudler). Die Bedeutung der Lautform im deutschen Dialekt ist: ein quietschend weinendes Kind.

Die heutigen Bonyhádi Bauern — besonders die jüngere Generation — kennen weder das ungarische Hauptwort „dudás”, noch das Substantiv „duda” (Dudelsack). Ihre die im Jahre 1723 angesiedelten Ahnen brachten die Lautform „thudlsak” mit sich aus Deutschland, die dem Bauerntum bis auf den heutigen Tag bekannt ist. Jener Tatsache konnten wir aber nicht bisher die Spur antreffen, ob dieses volkstümliche Instrument von ihnen auch in der neuen Heimat gebraucht worden war. Heute wird das sprachliche Ausdrucksmittel für „Dudel” nur in dem einzigen Idiotismus verwandt: „Är hot six öksöfö ví ə thudlsak” (Er hat sich angesoffen wie ein Dudelsack). Da die heutigen Generationen aber noch keinen Dudelsack gesehen haben, hat des Gleichnis in diesem Idiotismus seine einstige veranschauliche Kraft gänzlich verloren.

Unter den auf den „Pustas” (Herrschaftsgüter) lebenden Knechten von ungarischer Muttersprache war der Dudelsack in den 80-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts noch ein beliebtes Instrument. Das Spiel der ungarischen Dudler haben die auf den Herrschaftsgütern arbeitenden deutschen Agrarpoletarier abends in der kurzen Ruhepause, ehe sie in ihr Dorf zurückgingen, oft gehört. Da der Dudler den deutschen Ohren fremde Töne aus seinem Instrument hervorlockte, ist die auf Grund der Ähnlichkeitsassimilation entstandende assimilative Bedeutungsübertragung leicht zu verstehen, denn hier war von zwei über identische Elemente verfügende Vorstellungskomplexen die Rede: der quietschende Dudelsack und das weinende Kind.

k r u t s ä k r i x :

In der Nachsilbe des Kompositums erkennt man ohne Schwierigkeit das Substantiv „Krieg”. Aber in der Vorsilbe des Hauptwortes nimmt das Sprachgefühl der Bonyhádi Bauernschaft nicht wahr, daß es sich hier um ein ungarisches Lehnwort handelt. Wir leiten es vom ungarischen „kuruc” (= Kurutze: Freiheitskämpfer von Rákóczi) ab. Zur Begründung unserer Annahme möchten wir erwähnen, daß der Kurutzenkrieg von 1703—1711 bloß etwa 3—4 Jahre aufhörte, als die ersten deutschen Ansiedler in die Umgebung von Bonyhád kamen. Die begeisternden Überlieferungen des Rákóczi-Aufstandes lebten unerschüttert unter den hier lebenden ungarischen Urbewohnern. In mehreren Dörfern (Hidas, Grábóc, Belac, Szálka, Börzsöny) wohnten zu dieser Zeit Slawen, die von den Deutschen „Reizen” genannt wurden. Der Freiheitskämpfer Rákóczis wurde von diesen „kruts” genannt. So ist es anzunehmen, daß die Deutschen die Lautform des neuen Begriffes durch die Vermittlung der Reizen übernahmen. Die Synkope in der Vorsilbe — im Gegensatz



zur ungarischen Lautform — läßt sich also mit der slawischen Übermittlung erklären.

Das Substantiv „krutsəkrīx“ wird im obigen Dialekt zum Bezeichnen des Herumzankens innerhalb einer Gesellschaft oder Gruppe benutzt. Die Reiberei unter den Kurutzen, durch die falsche Führung der Adeligen verursacht, ist aus der ungarischen Geschichte wohl bekannt. Das ungarische Lehnwort der Bonyhádi Mundart weist eindeutig darauf hin.

Die Lautform „krutsə“ wird übrigens nicht nur in der obigen Zusammensetzung, sondern auch selbständig benutzt. In dieser Beziehung bedeutet sie einen Krüppel, einen lahmen Menschen, etwas Unentwickeltes. Das verkrüppelte Opfer des heroischen Freiheitskampfes unseres Volkes konnten die deutschen Ansiedler viele Jahre hindurch sehen und es blieb lange in ihrer Erinnerung, wie auch der lahme Krieger („béna harcfi“) von 1849 im Gedächtnis von Johann Arany und seiner Zeitgenossen geblieben ist.

An dieser Stelle möchten wir bemerken, daß in der Mundart in der Umgebung von Bonyhád ein noch heute oft gebrauchtes Substantiv vorhanden ist mit derselben Lautform: „krutsə“, das das Kerngehäuse des Apfels und der Birne bezeichnet. Diese Lautform haben wir so in der Pfalz wie in mehreren Ortschaften von Süd-Hessen getroffen. Die Vorsilbe der obigen Zusammensetzung ist jedoch mit der letzteren nicht identisch. Hier ist dieselbe Lautform bloß das Zeichen von heterogenen Vorstellungskomplexen, es ist also von Homonymen die Rede, die das Ergebnis einer konvergenten Lautentwicklung ist.

v e l a š :

Dieses Substantiv ist die verdunkelte Form des ungarischen Hauptwortes „vellás“ (sprich: vellaš), der mundartlichen Form von „villás“. Die Lautform wurde von den auf den Herrschaftsgütern arbeitenden „Herrschaftsdienern“ übernommen. Unter diesen waren die „villás“, d. h. die mit dem Auf- und Abladen des Heues, Strohs und des Getreides beauftragten — in der Hierarchie der Gutsarbeiter die untersten — Arbeiter. Da diese meistens starke, grobgliederige und ihren unglücklichen sozialen Umständen entsprechend ungebildete, rohe Werktätige waren, bedeutet die verdeutschte Form in der Mundart des Bonyhádi Bauerntums einen unbeholfenen, dummen, groben Menschen. Die pejorative Anwendung des Lehnwortes widerspiegelt zugleich die unselige Differenzierung der früheren Bauernschaft. Die Großbauern verachteten den „Kleinhäusler“ (bis 12 Joch Ackerfeld), den Tagelöhner und besonders den „Herrschaftsdienner“. Es ist charakteristisch, daß außer dieser Lautform auch ein anderes ungarisches Lehnwort, bzw. Fremdwort: „pēreš“ (aus „béres“: ein mit Ochsen fahrender Gutsarbeiter) eines der erniedrigendsten Schimpf- bzw. Spottwörter des Bonyhádi Bauernvolkes wurde.

Die Lautform des oben behandelten Substantivs richtete sich gänzlich nach der deutschen Aussprache. An Stelle des ungarischen langen „l“ trat der kurze Konsonant, das lange „á“ unserer Muttersprache

wurde in der geschlossenen Silbe der deutschen Sprache gemäß mit einem kurzen „a“ substituiert.

#### altəmarš:

Die Lautform stammt aus dem ungarischen Substantiv „áldomás“ (Kauftrunk). Bonyhád bekam im Jahre 1801 Marktbewilligung. Die von ihrer Viehzucht weitberühmte Gemeinde wird von den aus weiter Ferne heranströmenden ungarischen Kaufleuten oft besucht und mit dem Brauch des Kauftrunkes bürgert sich auch die Lautform dieser ungarischen Sitte ein.

Das Substantiv machte bei den Deutschen einen Bedeutungswandel mit. Nach der Abschaffung der Leibeigenschaft in 1848 beginnt in den deutschen Dörfern der Tolnau ein reges wirtschaftliches Leben. Wie Pilze vermehren sich die neuen Häuser und besonders die mit großer Sorgfalt und Umsicht geplanten wirtschaftlichen Gebäude, welche mit der gegenseitigen Hilfe der Verwandten und Bekannten gestampft wurden. Nachdem der Bau fertig war, wurde für die Teilnehmer der Arbeit ein aus Kuchen und Wein bestehender „altəmarš“ (Festschmaus) gehalten.

Die deutsche Lautform steht hinsichtlich ihrer Bedeutung am Grenzrain. Ein partieller Bedeutungswandel ist vorhanden von jenem Gesichtspunkt aus betrachtet, daß die Grundbedeutung nach der Einwurzelung der neuen bis zu einem gewissen Ausmaß weiterlebte. Aber die wirtschaftliche Krise in den 30-er Jahren, die in erster Linie das Bauerntum heimsuchte, drückte den Kauftrunk und damit die ihn bezeichnende Lautform so sehr in den Hintergrund, daß die ursprüngliche Bedeutung neben der neuen heutzutage — besonders bei der jüngeren Generation — kaum mehr angewandt wird. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet hat das Lehnwort einen vollkommenen Bedeutungswandel mitgemacht.

Die Verdunkelung der ungarischen Herkunft der Lautform wurde durch die deutsche volksetymologische Umdeutung aktiv beschleunigt. Man empfand in dem Lehnwort zwei deutsche Wörter: „alt“ und „Marsch“.

#### kajla:

In der an die Gemeinde Bonyhád grenzenden Domäne Honig-pusztá wurden die großen, mageren, grobknochigen weißen Ochsen mit langen Hörnern im ungarischen Dialekt „kajla“ genannt. Seit der Mitte der 20-er Jahre hat der Dampfpflug und seit 1931 der Traktor diese Zugtiere gänzlich verdrängt. Die Lautform jedoch lebt im deutschen Volksmunde weiter, trotzdem ihre Abkunft und originelle Bedeutung längst verdunkelt ist.

In der deutschen Mundart bekam das Substantiv infolge des assimilativen Bedeutungswandels eine neue Bedeutung: ein zu hoch gewachsener Mensch, hauptsächlich aber eine solche Frau, z. B. „Diese heirate ich nicht, das ist eine „Kajla“. Die Übertragung fußt auf der inhaltlichen Ähnlichkeit der beiden Begriffe.

r a m p a š , r a m p a r š :

Das Lehnwort kam mittels der Winzer der Perczel-Domänen in den deutschen Dialekt. Dem deutschen Substantiv liegt das ungarische Hauptwort „rámpás“ (sprich: rāmpāš = abgekochter, aber noch unklarer Wein) zu Grunde. Das ungarische Substantiv haben wir 1943 auf Grund der mündlichen Mitteilung eines damals 92 jährigen ehemaligen Winzers in der kleinen Siedlung Börzsöny aufgezeichnet. Seitdem haben wir es nicht getroffen. Mit derselben Bedeutung hat es unser Sprachwissenschaftler Sigismund Simonyi im Siklóser ungarischen Dialekt registriert. (Vgl. Magyar etymológiai szótár B. 2., S. 250.)

In der deutschen Mundart hat die ungarische Lautform einen assoziativen Bedeutungswandel mitgemacht. Ihre Bedeutung ist: ein Mensch mit unklarem Kopf. Der Bedeutungswandel, der auf der inhaltlichen Ähnlichkeit der beiden Begriffe fußt, kam als das Ergebnis einer unabsichtlichen Identifikation zustande.

Die Variante „rumparš“ ist eine volksetymologische Anlehnung an das Substantiv „Arsch“, das im Dialekt oft als eine drastische, verächtliche Bezeichnung für den Menschen dient. Diese Variante hat sich mit der Lautform „lumparš“ („Lumpenarsch“ = armer Mensch, Proletarier) zu „rumparš“ kontaminiert. Das letztere ist ein Schimpfwort mit unbestimmtem Inhalt.

a s s a m a , a s t a m a , p a s s a m a , p a s t a m a :

Die vier Varianten sind die euphemistischen Formen des ungarischen groben Fluches „bassza meg!“ (coita!) Im deutschen Volksmund werden sie — als dem gesellschaftlichen Anstand entgegenstehende Ausdrücke — zu einem harmlosen, familiären Scheltwort reduziert. Ihre heutige Bedeutung ist etwa: „Der Teufel soll es holen!“)

Die Übernahme der Varianten als Lehnwort können wir in die ersten Jahre nach der Ansiedlung der Deutschen in der Tolnau setzen, denn sie mußten ja schon zu jener Zeit dieses ungarische Schimpfwort gehört haben. Daß heutzutage vier Varianten der Lautform vorhanden sind, läßt sich mit der Kontamination des Präsens mit der Prefektform des ungarischen Verbs erklären (bassza meg + baszta meg : coita; coitabat). Das ungarische Präfix „meg“ wurde im deutschen Volksmund der ungarischen Imperativform angeglichen. Das „g“ wurde der mitteldeutschen Aussprache entsprechend zu „k“ verhärtet, das dann mit der Zeit gänzlich verschwunden ist. Das „b“ wurde im Munde der deutschen Bauern zu stimmlosem „p“ reduziert. Durch die Anlehnung, bzw. Kontamination mit dem ungarischen „Azt a...!“ (es sind die Anfangswörter eines unterbrochenen Fluches, etwa: „Der...!“) entstanden die Varianten „astama“, durch die Kontamination des ungarischen Imperativs mit den Anfangslauten des unterbrochenen Fluches hat sich die Variante „assama“ herausgebildet. Die Herausbildung der Lautform „pastama“ — aber nicht die der Bedeutung! — wurde übrigens durch das aus der Pfalz mitgebrachte Substantiv „pasta“ (= fertig) beschleunigt.

űtši:

Das Lehnwort stammt aus dem ungarischen Substantiv „ocsu“ (sprich: őtšu = Afterkorn, Abfälle beim Dreschen). Die mundartliche Variante im Munde der ehemaligen Gutsarbeiter war „űcsu“. Nachdem die ungarische Herkunft des Substantivs im Bewußtsein der deutschen Bauernschaft vollkommen verdunkelt gewesen war, wurde die Lautform der deutschen Aussprache entsprechend in den Wortschatz der Ansiedler eingereiht: das in offener Silbe stehende „u“ wurde gedehnt, das auslautende — nach dem Auslautgesetz des Germanischen — abgekürzt. Da das Substantiv kleinsamige Frucht bzw. winzigen Unkrautsamen bezeichnet, lag es auf der Hand, das Ende der Lautform mit dem familiären Diminutivsuffix der ungarländischen protestantischen Mundarten, dem „i“ zu versehen.

Da die Göpelmaschinen am Ende des 19. Jahrhunderts auf den ehemaligen Domänen erschienen, können wir die Zeit der Übernahme des obigen Lehnwortes auf diese Zeit lokalisieren.

tsikaj, tsikőjni:

Die deutsche Mundart entnahm diese Lautform der Sprache der ungarischen Hirten. Laut der Mitteilungen der ältesten Generation erschienen die Hirten aus der Ungarischen Tiefebene schon zur Zeit ihrer Großväter jeden Herbst auf den Wiesen der deutschen Bauern, um dort ihre Schafe zu überwintern. Ihre Herden bestanden aus schwarzköpfigen und-füßigen Zygayaschafen. Aus dem Namen dieser Zwiheuer stammt der Ausdruck der Deutschen, der bis auf den heutigen Tag zum Treiben der Schafe dient. (Die Deutschen selbst zogen diese Tiere nicht, sondern die sogenannten „schwäbischen Schafe“. (Die obige Lautform wird angewandt, wenn man die Schafe in den Stall, Pferch oder „őkő“) ung. akól = ein mit Stangen umzäunter Pferch) treiben will.

Das Wort verdankt seine heutige Gestalt der Volsetymologie, die den zweiten Teil in Anlehnung an ein ähnlichklingendes Wort inhaltlich umgedeutet und lautlich umgeformt hat. Das Sprachbewußtsein des schlichten Volkes wählte in den letzten Lauten ein Adverb der deutschen Mundart zu erkennen: „őj“ (ein, hinein).

Ung. „cigája“ + schwäb. „őjni“ („hinein“, einhin“ „tsikaőjni“.

Die Zeit der Übernahme des Lehnwortes können wir in die Jahre nach der Bauernbefreiung setzen.

salaš:

Die Lautform wird in Bonyhád zum Bezeichnen eines Hotterteils gebraucht. Nach der Aufhebung der Leibeigenschaft in 1848 bauten die aus der Ungarischen Tiefebene gekommenen Hirten ungarischer Muttersprache auf diesem Teil des Hotters mit Stroh bedeckte Pferche, in welche sie beim Eintreten des Winters ihre Herden trieben. Die ungarischen Hirten nannten diese vom Dorf entfernen gebauten provisorischen Pferche „szállás“ (sprich: sālās = Obdach, Quartier). Ihnen entnahmen die deutschen Bauern die obige Lautform.

Im 20. Jahrhundert wurden in der Flur keine Pferche mehr gebaut. Die Hirten, die einst aus einem Teil des Landes in einen anderen zogen, um für ihre Schafe bessere Hutweiden zu finden, gehören jetzt in unserer Heimat zur Vergangenheit. So kann in Bonyhád heutzutage niemand Bescheid sagen, von wo der Namen des erwähnten Flurteils herrührt und was seine Bedeutung sei.

Die Lautform aber, die im Sprachbewußtsein des schlichten Volkes noch immer vorhanden ist, hat die wirtschaftliche Veränderung überlebt.

Das ungarische Lehnwort hat sich der deutschen Aussprache angepaßt. Das lange „á“ unserer Muttersprache wurde abgekürzt, das lange „l“ wurde mit seinem kurzen Gegenstück ersetzt.

tsinkuš:

Die Lautform ist auf das ungarische Substantiv „cinkos“ (sprich: tsinkoš = Mitschuldiger) zurückzuführen. Im deutschen Dialekt bedeutet sie: geistiger Urheber einer Freveltat, einer Rauferei oder Zänkerei. Der Bedeutungswandel des ungarischen Lehnwortes ist mit der volksetymologischen Umdeutung der zweiten Silbe des ungarischen Wortes zu erklären. Dem Sprachbewußtsein des einfachen Bauernstums war die fremde Form unverständlich. So wurde sie an das ähnlich klingende einheimische Wort „kuš“ (Gosche; ein Mensch mit einem „geschliffenen“ Mund) angelehnt.

Der Lautwandel o > u wurde übrigens durch den bekannten physiologischen Faktor, die Ökonomie beschleunigt. Im Bonyháder Dialekt findet man zahlreiche Beispiele dafür, daß z. B. mhd. „u“ nicht in „o“ übergegangen ist wie im Neuhochdeutschen, da dies durch seine offenere Bildungsart mehr Kraft in Anspruch nimmt als das geschlossenere „u“.

Daß die Lautform in ihrer heutigen Gestalt im Bewußtsein des Volkes als ein echt deutsches und nicht als ein Lehnwort lebt, beweist eben die „koš > kuš — Umbildung, denn in den „echten“ Lehn- bzw. Fremdwörtern wie „fokoš“ (ungarische Waffe: ein Stock mit einem eisernen Axtgriff; im Dialekt: die Waffe der ehemaligen Zivilnachtwächter), dann „nopoš“ (ung. „napos“ = Diensthabender in der Armee), „solkālatoš“ (ung. szolgálatos = Dienstführender) blieb das ungarische nominale Suffix „— os“ (sprich: -oš) im Munde der Deutschen unverändert,

Leider zu Feststellung des Zeitpunktes der Lehnung der Lautform stehen uns keine Belege zur Verfügung.

kēplēš:

Auf der in der Flur der Gemeinde Bonyhád liegenden Domäne Honigpuszta begann der Grundbesitzer um die Mitte des I. Weltkrieges seine Viehzucht auf die Ochsenmast umzustellen, da diese infolge der Kriegslieferung ihm einen beträchtlichen Profit sicherte. Die Dienerschaft ungarischer Muttersprache nannte den Futterer der Mastochsen „göbölös“ (sprich: „göbölös“). Diese ungarische Lautform ist die mundartliche Variante des Substantivs „göbolyös“ (sprich: göböljös). Die obige, also *idiomatische* Gestalt des Substantivs wurde von jenen Deutschen übernommen, die in dieser Domäne ihr Brot als Tagelöhner verdienten. Die

Lautform hat man der Artikulationsbasis der rheinfränkischen Mundart angepaßt: die Mediae wurden durch die entsprechenden stimmlosen Konsonanten abgelöst, an Stelle der „ö“-Laute traten die entsprechenden illabialen Vokale. Daß das zweite „e“ offener wurde als es der Regel gemäß zu erwarten gewesen wäre, läßt sich durch die Analogiebildung erklären: die von den Deutschen benützten Fremdwörter mit dem ungarischen denominalen Suffix „-s“ in Wörtern mit hohen Vokalen werden ohne Ausnahme alle mit einem halboffenen „e“-Laut ausgesprochen. Da das Sprachbewußtsein der deutschen Tagelöhner es mit diesen zu tun haben wähnte, wurde das vorliegende Substantiv nach dem hypothetischen Muster gebildet.

Den Arbeitskreis der Mastochsenfütterer übernahmen in der genannten Domäne in den Jahren der großen wirtschaftlichen Krise (1929—33) als Mehrarbeit die Rinderhirten. Mit dem Begriff ging dann auch allmählich die Lautform unter. Heute erinnern sich nur noch die ältesten Generationen so der ehemaligen ungarischen wie der deutschen Herrschaftsdienner bzw. Tagelöhner an das einst so familiäre Substantiv.

r i s :

Im Völgységer Bezirk des Komitates Tolna wurde das Dreschen des Getreides bis ans Ende des I. Weltkrieges von den individuellen Bauern im allgemeinen durch gleichseitige Hilfe gelöst. Die Herrschaftsgüter dagegen ließen schon vor der Jahreswende aus verschiedenen Gegenden unserer Heimat, in erster Reihe aus dem über Arbeitskräfteüberschuß disponierenden Viharsarok (in Ost-Ungarn) Lohnarbeiter holen.

Nach dem I. Weltkrieg wurde in den Völgységer Domänen allgemeine Sitte, daß der mit Geld bezahlte Arbeitslohn durch die Naturbezüge abgelöst wurde. Infolgedessen bekamen die Arbeiter einen bestimmten Teil des gedroschenen Getreides als Arbeitslohn. Das neue Zahlssystem wurde seit der Mitte der 20-er Jahre auch von jenen Maschineneigentümern übernommen, die das Getreide der *individuellen* Bauern draschen. Dem neuen Begriff fehlte aber in den deutschen Dörfern das entsprechende Ausdrucksmittel. Da die Agrarproletarier des Völgységs auf den Herrschaftsgütern mit den aus dem Viharsarok sich heranströmenden Saisonarbeitern von ungarischer Muttersprache Umgang pflegten, ja mit ihnen oft in gemeinsamen „ris-Kompanien“ arbeiteten, übernahmen sie allmählich das Ausdrucksmittel des neuen Lohnungssystems: die Lautform „ris“. Es ist eine offenkundige Tatsache, daß im Munde der Békéser Bauern das Substantiv „rész“ (Teil) „ris“ lautet. Die deutschen Drescher erlernten die Lautform des ungarischen Dialekts mit „i“. In einer Reihe von Jahren ist die ungarische Herkunft des Wortes im Bewußtsein der Deutschen gänzlich verdunkelt. Heutzutage wird es als eine urwüchsige deutsche Lautform benützt. Von der substantivischen Form hat man allmählich auch ein Verb abgeleitet „rise“ („teilen“, d. h. den als Arbeitslohn bekommenen Getreideteil vom Eigentümer der Dreschmaschine übernehmen).

Während unserer Sammlungen in 41 von Deutschen bewohnten Dörfern interessierten wir uns nach der Herkunft der beiden Wörter, aber niemand erkannte in ihnen die ungarische Abkunft.

In den Gemeinden mit oberhessischem Dialekt der Tolnau wird das obige Substantiv „rēs“ gesprochen. Doch unseres Erachtens benützen die Bewohner dieser Dörfer nicht die der ungarischen Umgangssprache entnommene Lautform, sondern sie „senkten“ das „i“ der ungarischen Mundart nach den Regeln der „hessischen Senkung“ zu „e“, bzw. zu „ē“. In diesen deutschen Siedlungen wird das „i“ der deutschen Schriftsprache mit dem „e“, bzw. „ē“ substituiert (vent = Wind, met = mit, mēr = mir). Obzwar die Lautform im Munde der hier erwähnten deutschen Bauern der ungarischen Umgangssprache näher steht als ihre in den übrigen rheinfränkischen und schwäbischen Dialekten hörbare Variante, ist die Herkunft des Lehnwortes im Sprachbewußtsein der deutsch sprechenden Bewohner doch vollkommen verdunkelt.

### hišpɛ:

Die Lautform wird zum Treiben der Schweine in den Stall oder Pferch angewandt. Sie wurde der Sprache der ungarischen Schweinehirten der Domänen entlehnt. Sie ist die verdunkelte Form des ungarischen adverbialen Ausdrucks „húsbe!“ (aus „hűvösbe!“ = in den Schatten! in den Stall!).

Da den mitteldeutschen Dialekten die labialen Vokale fremd sind, trat an Stelle des ungarischen „ű“ sein illabiales Gegenstück. Aber nicht nur die Qualität, sondern auch die Quantität des Selbstlautes hat einen Wandel mitgemacht, da im Bonyháder deutschen Dialekt der Vokalinlaut der geschlossenen Silbe im allgemeinen kurz ausgesprochen wird. — Die übrigen spontanen Lautwandel haben wir schon bei anderen Lehnwörtern behandelt.

### mɔrtsi:

Die Lautform kam aus der Sprache der ehemaligen Winzer der Domäne Honig-pusztá in den Wortschatz der deutschen Bauern. Sie stammt aus dem Substantiv „murci“ des ungarischen Dialekts, das nach der Meinung von Géza Bárczi „wahrscheinlich die Kontamination von „must (Most) + márc (Met) ist“. (M. Ny. XXVI. S. 389.)

Wir möchten hier bemerken, daß die obige Lautform von der ungarischen Bevölkerung in Bonyhád nicht benützt wird. Mit dem Aussterben der Winzer auf den Herrschaftsgütern ist auch die ungarische Lautform untergegangen. Die älteste deutsche Generation benützt jedoch noch heute das ungarische Lehnwort in schertzhafter Rede, um den kochenden, „reißigen“ Most damit zu bezeichnen.

Auf phonetischem Gebiet hat die ungarische Lautform im deutschen Mund nur eine Veränderung mitgemacht: das offene „o“ wurde mit dem geschlossenerem „u“ ersetzt. Dieser Lautwandel wurde durch die Volksetymologie hervorgerufen. Das Sprachgefühl der deutschen Bauern hat die ungarische Lautform an das ähnlich klingende mundgerechte Adjektiv „morts“ angelehnt, das man als Vorglied in Komposita vorzugsweise anwendet, wenn man eine außerordentliche Stärke illustrieren will. (Z. B. „mortskhál“ = Mordskerl: ein sehr starker junger Mann.) Die originelle Bedeutung der Lautform „Mord“ in dem obigen Zusam-

menhang ist im Sprachbewußtsein der deutschen Landleute freilich völlig verdunkelt. Das auslautende „i“ des ungarischen Substantivs hat bei der Eindeutschung dem Dialekt keine Schwierigkeiten verursacht, denn man wähnte in ihm das einheimische familiäre Diminutivsuffix der Muttersprache zu erkennen.

Die Mehrheit der obigen Wörter kam aus dem Wortschatz der ehemaligen Herrschaftsdienner in den Mund der deutschen Bauern. Ein Teil dieser Wörter ist von roher, gemeiner Bedeutung. Die Sprache ist die Widerspiegelung der menschlichen Innwelt und Gesinnung, die letztere ist die Projektion der sozialen Umstände des Menschen. Unser gesammeltes Material ist infolgedessen zugleich eine schwere Anklage gegen das verbrecherische politische System, das eine feißige, eines besseren Loses würdige Gesellschaftsschicht in die Roheit, ins materialle und infolgedessen ins geistige Elend gestürzt hatte. Die Domäne Honigpuszta — wo auch der Verfasser dieses Aufsatzes als junger Knabe sein Brot verdienen mußte — ist heute eine blühende landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft, wo Ungarn und Deutsche in aller Eintracht leben und arbeiten — zum Wohle unseres teuren Vaterlandes und für ihr eigenes Glück. Das menschenwürdige Leben unserer sozialistischen Gesellschaft hat ihre Sprache zum Berührungsmittel von Kulturmenschen umgeformt. Das in Vergessenheit versinkende Erbteil der kapitalistischen Gesellschaft, der pejorative Wortschatz, sei aber — als das Korpus delicti des verbrecherischen Systems — ein ewiges Memento!

JOHANN MÁRVÁNY

*J. Márvány:*

#### DARKEND HUNGARIAN LOAN-WORDS IN THE GERMAN DIALECT OF BONYHÁD

The author researches the derivation of the Hungarian loanwords used by the German peasants in the Southern part of Transdanubia. He verifies the circumstances under which these words — felt by the lingual consciousness of these people of racy German origin — had come into the language of the minority. The author calls attention to the phonetic and morphological changes taken place since the time of loaning. The treatise designates the folk-etymology as the factor of capital importance in the changes of the original Hungarian loanwords. Researching the social and economic background of loaning the author condemns the evil political system that had reduced both the Hungarian and German agricultural proletarians into economic and in consequence of it into intellectual distress.

JOHANN MÁRVÁNY